

الدكتور وليد قصّاب

مناهج النَّقد الأدبيّ الحديث

رؤية إسلامية




رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الدكتور وليد قصّاب

مناهج النّقد الأدبيّ الحديث

رؤية إسلامية







دار الفكر - دمشق - البرامكة

٠٠٩٦٣ ٩٤٧ ٩٧ ٣٠٠١

٠٠٩٦٣ ١١ ٣٠٠١

http://www.fikr.com/
e-mail:fikr@fikr.net

مناهج النقد الأدبي الحديث

د. وليد إبراهيم قصاب

الرقم الاصطلاحي: ٢٠٢٧,٠١١

الرقم الدولي: ISBN: 1-59239-670-4

التصنيف الموضوعي: ٨٠١ (النقد الأدبي)

٢٤٠ ص، ١٧ × ٢٥ سم

الطبعة الثانية: ١٤٣٠هـ = ٢٠٠٩م

ط١ ٢٠٠٧م

بسم الله الرحمن الرحيم

مناهج النَّقد الأدبيّ الحديث

رؤية إسلامية

مناهج النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية / وليد قصاب .- دمشـــق: دار الفكر ٢٠٠٧ .- ٢٤٠ ص؛ ٢٥ سم.

ردمك 1-59239-670-4

١- ٨٠١ ق ص ا م ٢- العنوان ٣-قصاب

مكتبة الأسد

المحتوى

الباب الثاني
المناهج النقدية الحداثية

مقدمة

النقد الأدبيّ نشاط فكري هام، وكل عمل أدبي محتاج إليه، لأن الأدب لا يستغني عن خطاب يوضحه، أو يعلق عليه، أو يبين قيمته، أويكشف أسراره.

وما الضيق بالنقد أحياناً - في القديم والحديث - إلا بسبب جور الناقد وتعسفه في الحكم، أو غموض ما يقوله، بحيث لا يفيد منه لا المبدع ولا المتلقي، أو بسبب تحكمه ونظرته الأحادية إلى العمل الأدبيّ، وهي نظرة تؤدي إلى إفقاره.

وقد يكون الضيق به عائداً إلى المبالغة في تقدير دوره، أو النظر إليه - أحياناً - على أنه ضرب من الإبداع، الإبداع التحليلي مثلاً، لا يقل شأناً عن الأدب الحقيقي الذي هو إبداع تركيبي أو تأليفي..

وهذه آفات ابتلي بها النقد في قديم وفي حديث، ولكن بلواه بها - كما ستكشف صفحات هذا الكتاب - في أيامنا هذه آلَمُ وأوجع.

ومع ذلك، فالنقد - وإن ضاق به قوم عن حق أو باطل - نشاط فكري لا غنى عنه في أوجه الحياة جميعها، إذ هو معيار تسديد وتقويم ومراجعة لأي مسار معرفي .

وليس صحيحاً ما ذكره «مونتسكيو» من أن النقاد يشبهون جنرالات فاشلين عجزوا عن الاستيلاء على بلد فلوثوا مياهه.[1]

(١) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: ص١١ «سلسلة عالم المعرفة/ الكويت».

ولكنّ النقد الأدبيّ الحديث اليوم - وهو نقد غربي - مأزوم مَؤُوف بالعلل التي ذكرناها وبكثير غيرها مما سيرد ذكره في هذا الكتاب، يُشْتكى من عبثية بعضه ولا معقوليته، ومن جموحه وشططه، ومن دكتاتوريته وأحاديته، ويُشْتَكى من غموضه وعتمته، ومن عدم تأثيره وجدواه، ومن مماحكاتِهِ اللفظية العبثية، وتلاعبه بالنصوص ودلالاتها، ويُشْتكى من غربته عن طلبة العلم بل عن أساتذتهم المتخصصين أنفسهم.

وأما ما يُسمّى «النقد العربي الحديث» فإنه ورث عن النقد الغربي الذي يقلد سننه «حَذْو القُذّة بالقُذّة» هذه الآفات جميعاً، وحُمِّل فوقها أوزاراً كثيرة نتجت عن:

١- أن هذا النقد المحتذى هو نتاج فكر غربي صادر عن حضارة غير حضارتنا، ولذلك فإن الأبده من البدهي أن يكون ملوثاً برؤى وتصورات وفلسفات تخالف رؤانا وتصوراتنا الإسلامية والعربية.

٢- أن هذا النقد الغربي مستمد من الأدب الغربي، وهو أدب ذو نكهة ومذاق ورؤية مضمونية وفنية يخالف كثير منها ما هو معروف في أدبنا العربي والإسلامي.

٣- أن العيش على مائدة الآخر هو نوع من التلاشي فيه، والغرق في يمّه، هو ضرب من الانمساخ أمامه، والانبهار به. وفي ذلك كله ما لا يليق بحق العقيدة، ولا الهوية، ولا الكرامة الإنسانية.

٤- ثم إن التعبد في محراب هذا الفكر الغربي وحده - وإن كان صالحاً، وما الكثير منه كذلك - والاكتفاء بمجرد اجتراره أو محاكاته، هو قتل لروح الإبداع فينا، وتشجيع على الانمساخ والاتكالية. إن التقليد يغتال دائماً ملكة التفكير والتوثب، ولن تشرق شمس الحضارة الإسلامية العربية من جديد إلا إذا ارتدت عباءة الآباء، وخلعت عباءة الغرباء.

وعلى أن هذه الشؤون والشجون وكثيراً غيرها، غيرُ المثاقفة مع الآخر التي لا يقف في وجهها عاقل، ولا ينهى عنها إلا غرّ أحمق. إن فتح النوافذ أمام الأفكار والثقافات والآداب الأخرى لأمر أوجب من الواجب، وأحب من المستحب، وهو - على كل حال - حاصل في أيامنا هذه، شئنا أم أبينا، ولكن كلّ فكر يأتينا، وكل هبّة ثقافة تهبّ علينا، ينبغي أن تدخل في مصفاة الهوية، وهي مصفاة العقيدة الإسلامية: فكراً، وذوقاً، وفناً، ولغة، لتفرز لنا ما يؤخذ وما يترك، وما يُصطفى وما يُنبذ.

* * *

يضم هذا الكتاب ضربين من المناهج النقدية الغربية الحديثة؛ أحدهما المناهج النقدية التي أصحبت - في نظر بعضهم - تقليدية قديمة، والمناهج الأحدث التي تمخض عنها القرن العشرون، وتسمى المناهج الحداثية، وما بعد الحداثية، أو المناهج البنيوية وما بعد البنيوية.

وقد كانت هذه الثانية ثورة على الأولى، ونقضاً لها، إذ عدتها مناهج تتعامل مع النص الأدبيّ من الخارج، فتهتم بمناسبته، وظروف نشأته، وتاريخه، والملابسات الاجتماعية والسياسية والنفسية، وما شاكل ذلك، ولكنها لا تولي لغة الأدب، وخصائصه الجمالية والفنية أي اهتمام، أو اهتماماً كافياً على الأقلّ، فكأنها تقف عند العَرض وتهمل الجوهر..

ولذلك اتجهت المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية اتجاهاً مادياً محضاً في التعامل مع الأدب ونقده، إذ لم تر فيه إلا شكلاً لغوياً جمالياً. لم تعد تعبأ بما يقدمه النص الأدبيّ من قيم، أو مثل، أو فلسفة، أو فكر، ولم تعد تسأل عن وظيفته ودوره، وصلته بالمجتمع والناس والحياة.

طُرح ذلك كلُّه من الحسبان بحجة أن هذا -الفكر والإيديولوجيا - قضايا

خلافية، تخضع للذوق، والثقافة السائدة، واتجاه الناقد وعقيدته، ولذلك لا يجوز الاعتداد بها، أو أخذها في حسبان المبدع أو الناقد على حد سواء.

ولا شك - كما بينا في نقد هذه المناهج - أن هذا اتجاه خطير، لا يتفق - على الأقل - مع التصور الإسلامي الذي - مثلما يعنى بشكل الأدب وفنيته وصياغته الجمالية المؤثرة - يعنى بما يقدمه هذا الأدب من فكر، وما يأرب بتحقيقه من رسالة تسعد الإنسان، وتصلح شأنه، وتتجند لخدمة قيم الحق والخير والجمال .

إن الكلمة في المنظور الإسلامي - شأنها شأن مخلوقات الله جميعاً - لم تخلق عبثاً، ولا تكمن قيمة اللفظ فيه في حدّ ذاته، مهما كان هذا اللفظ جميل الإيقاع، رشيق الجرس، باهراً مدهشاً، ولكنها تكمن فيه وفي مدلوله أيضاً .

إن الدالّ والمدلول لا ينفصلان، وقيمة الأدب في مادته وأدائه، في مضمونه وشكله، ولا يجوز التطرف في إيثار أحدهما وإسقاط الآخر، لا عند المبدع ولا عند الناقد..

لقد انطلقت المناهج الحداثية، وما بعد الحداثية من اللسانيات الغربية التي ازدهرت في هذا القرن ازدهاراً شديداً أبهر كثيرين، فظنوها وحدها القادرة على صنع نظرية نقدية تقارب النصوص الأدبيّة وتتعامل معها.

وظنوا - في غمرة الانبهار بمنجزاتها - أن أي إقحام للتاريخ، أو المجتمع، أو علم النفس، أو الأخلاق، أو الدين، في دراسة الأدب ونقده هو إدخال لمفردات لا علاقة لها بالمقاربة النقدية، بل هي - بتعبير أحدهم - «مصطلحات إرهابية قمعية» .[١]

---

(١) منذر عياشي، مجلة الحرس الوطني (رمضان: ١٤٠٩هـ/ إبريل: ١٩٨٩م) ص١٢.

وفي مثل هذا الكلام ما فيه من افتئات على حقيقة لا تخفى على أحد، وهي أن المذاهب الأدبيّة ومثلها المناهج النقدية، هي صور لفلسفات، وعقائد وإيديولوجيات، وتصورات سياسية واجتماعية وغيرها.

إن الشكلانية - في صورها المختلفة - لم تحرّر درس الأدب ولا النظرية الأدبيّة - كما ادّعت - من الإيديولوجيا، بل كانت هي نفسها - باستمرار، وبأشكال مختلفة - نتاج فلسفات وإيديولوجيات.

وأخيراً أقول :

إن أصل هذا الكتاب محاضرات ألقيتها على طلبتي في الجامعة على مدار سنوات، ولا سيما طلبة الدراسات العليا، وقد لمستُ معاناتهم التي كانت من قبلُ معاناتي، وشكواهم الدائمة من صعوبة هذا النقد الأدبيّ الحديث، وطلسمة عباراته ومصطلحاته، وكثرة جعجعته حول طحن قليل قديم، ومع ذلك فقد ضُخِّم هذا النقد الغربي بعرضه في المرايا المحدَّبة - باصطلاح الدكتور عبد العزيز حمودة رحمه الله - وقُدِّم بلغة تُعُمِّد فيها الإبهام والإلغاز للضحك على الذقون، والإيهام بأنه كالكهنوت المقدس، لا يستطيع أن يلج عالمه إلا الندرة النادرة من أهل الحظوة.

حاولت عرض هذه المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية بلغة بسيطة مأنوسة ستسوء - كما قال الدكتور حمودة - كثيرين من أتباع هذا النقد، ولكني أحسبها ستسر طالب العلم الباحث عن معلومة واضحة لا أمْتَ فيها ولا اعوجاج .

والكتاب عرض وتحليل وتقويم لهذه المناهج النقدية الغربية، وهو تقويم في ضوء التصور الإسلاميّ الرحب المعتدل عن الكون والإنسان والحياة والفن.

وقد تسوء وظيفة «التقويم» هذه قوماً يريدون من الإنسان العربي أو

المسلم أن يكون مجرد متلقٍّ سلبي للفكر الغربي لا يحاكم ولا يحاجج، لأن الباحث - في زعمهم - لا يجوز أن يكون «قاضياً وناقداً في آن»[1] ولكن هذا غير صحيح - في رأينا - لأن التقويم هو الذي يشف عن إدراك الباحث ووعيه بما يتلقى.

والكتاب بعدُ خطوة أخرى في درب التنظير لأدب ونقد إسلاميين أصيلين منفتحين، لأن كل بناء لابد أن يرافقه عرض لما هو موجود متاح، حتى يتم الانتقاء والاصطفاء عن بصيرة وعمق وإدراك.

وأنا أقول هنا في عجالة: إن النظرية المأمولة لنقد عربي إسلامي متحرر من قبضة الفكر الغربي الذي أخذ بخناقه، لابد أن تقوم - في رأينا - على منهج متكامل، وأن تأخذ من كلّ ما هو متاح: من قديم وحديث، ومن عرب وفرنجة، ومن كل إيجابيات النقد الغربي التي عرضنا لها في هذا الكتاب، وذلك كله هو زاد هذه النظرية المنشودة، والشمعة التي تضيءُ طريقها.

وإن ما قدمته في صفحات هذا الكتاب لجهد متواضع، أحسب أنه لن يبرأ من نقص أو زلل، هو من عند نفسي البشرية المبرأة - كغيرها - من العصمة وادعاء الكمال، وأما إذا ما قُدِّر أن يكون فيه شيء من الحقّ، أو الخير، أو النفع، فما الفضلُ فيه إلا للمنعم المنّان الذي بتيسيره تتم الصالحات..

والحمد لله أولاً وآخراً

دمشق/ الشام: ١/٨/٢٠٠٦م

وليد «أبو انس»

---

(١) فيصل دراج «خطاب الحداثة في الأدب» بين النقد والاغتيال، الحياة: ١٥/٨/٢٠٠٦م.

الباب الأول

المناهج النقدية التقليدية

- تمهيد: المناهج وخلفياتها الفكرية
- الفصل الأول: المنهج التاريخي
- الفصل الثاني: المنهج الاجتماعي
- الفصل الثالث: المنهج النفسي

تمهيد

المناهج وخلفياتها الفكرية

المنهج هو الطريق الواضح، ومثله النهج والمنهاج. وهو في الدرس الأدبيّ طريقة التعامل مع النص الأدبيّ تعاملاً يقوم على أسس نظرية ذات أبعاد فلسفية وفكرية، وذلك من خلال أدوات إجرائية دقيقة ومتوافقة مع الأسس الفكرية المذكورة.

وللمنهج النقدي أهمية كبرى، ولا يستطيع الدارس أن يتوغل في أعماق العمل الأدبيّ توغلاً منظماً دقيقاً إذا لم يتسلح بمنهاج واضح يضيء له الطريق، ويبصّره مواقع أقدامه.

فالمنهج خطة يلتزمها الباحث أو الناقد لتحديد مساره، وضبط أفكاره، لكي يمضي بحثه إلى هدف واضح محدّد، وهو ثمرة من ثمرات انضباط الفكر ومنطقيته، وعمقه ودقته، ولم يعد اليوم مقبولاً -في عصر العلم، وما أحرزه من تقدّم هائل قائم على التركيز والضبط - أن يمضي أي باحث في أي درس مهما كان نوعه من غير منهاج يرسم له خطوات سيره، ويرسم أمام المتلقي كذلك هذه الخطوات.

ظهور المناهج

ارتبط ظهور المناهج الدراسية - بأشكالها المختلفة - بازدهار الحركة العلمية والعقلية، وبتشعب المعارف والعلوم وكثرتها، وبتعدد الآراء والأفكار والتصورات.

وكما تطور العلم، واتسعت ساحاته، وغزرت آفاقه، تطور الأدب والدرس الأدبيّ كذلك، ثم راح الدرس الأدبيّ يستفيد من مناهج العلوم المختلفة: إنسانية وطبيعية، ويجنّد كثيراً من نتائجها في عمله، فأصابه التوفيق والعمق حيناً، وأصابه الإخفاق والتكلف حيناً آخر، ذلك أن الأدب والدرس الأدبيّ - وإن التقيا مع العلم في جوانب، أو استفادا منه في قليل أو كثير - متميّزان منه، ولكل منهما خصوصية لا ينبغي لها أن تغيب في الآخر، أو تتماهى فيه، وإلا أضاع طبيعته الخاصة.

ولقد بدأ اتجاه البحث الأدبيّ إلى العلم والاستفادة من إنجازاته منذ القرن الثامن عشر، حيث بدأ عصر العلم، وراحت مكتشفاته وبحوثه العجيبة تروع النفوس والعقول، فكان لابدّ للأدب - وهو أيضاً جزء من النهضة والتطور - أن ينفتح على هذه العلوم المختلفة، وأن يستفيد منها، كما انفتحت عليه كذلك بعض العلوم واستفادت منه.

كانت الدراسات التاريخية، والمكتشفات الأثرية تتقدّم وتتطور، فاستفاد منها النقد الأدبيّ، فطوّر وعمّق ملحوظاته التاريخية القديمة، وراح يتجه إلى درس تاريخي مؤصّل للأدب، يقوم على منهج علمي، واضح الأسس والملامح، منضبط القواعد والإجراءات بعد أن كان ملاحظات عامة متناثرة هنا وهنا بشكل عشوائي غير مركز.

وكانت الدراسات الاجتماعية والنفسية تحرز تقدماً هائلاً، وتنفذ إلى عوالم من النفس الإنسانية، لم تكن معروفة من قبل، كالشعور واللاشعور، وعقد النفس، ومكبوتات الحسّ، واللاشعور الفردي، واللاشعور الجماعي، وأثر الأساطير، وعوامل الوراثة، وتطور المجتمعات وحركتها، وحركات الصراع المختلفة فيها، ودور السياسة والاقتصاد في إثارتها وتوجيهها، وما شاكل ذلك من القضايا والمسائل الكثيرة التي سترصدها المناهج عند التوقف عندها بالدراسة.

وكان لابدّ أن يستفيد الدرس الأدبيّ -الذي انفتح على جميع المعارف والعلوم - من ثمرات ما حققته الدراسات الاجتماعية والنفسية من إنجازات رائعة، وأن يحاول تطبيقها في عمله، فعُرف - في ميدان النقد الأدبيّ - المنهج الاجتماعي بأشكاله المتعددة، وعرف المنهج النفسي بأشكال وصور متعددة كذلك.

أثر العلوم الطبيعية

وإذا كانت هذه المناهج تتصل بعلوم إنسانية، هي: التاريخ، والاجتماع، وعلم النفس، وبينها وبين الأدب صلات حيمة لا تخفى على أحد، وإنه لمن الطبيعي أن يستفيد منها، وأن يتأثر ويؤثر فيها، أقول: إن كان ذلك كذلك، فإن الدرس الأدبيّ ما لبث أن تجاوز ذلك، وراح يمدّ بصره إلى الاستفادة من العلوم الطبيعية والتجريبية كذلك.

يقول الدكتور سعد ظلام: «تطورت العلوم التجريبية مثل علوم الطبيعة والكيمياء تطوراً هائلاً، وسرعان ما حاول النقاد أن يضعوا للأدب قوانين كقوانين العلوم التجريبية فيما أمكنهم أن يسمّوه بالتاريخ الطبيعي للأدب، فطبقوا على الأدباء منهج الطبيعيين في تصنيف النباتات والحيوان، ورتبوا الأدباء في طبقات، وصنّفوهم في فصائل بحسب خصائصهم الأدبيّة.

وقد طبّق عليهم بعض النقاد قوانين الجنس والبيئة والزمان، وطبّق الآخرون على الأدب ما ذهب إليه دارون في نظرية النشوء والارتقاء أو تطور الكائنات..»[1]

(١) انظر كتابه «مناهج النقد الأدبي» ص١٣

الخلفيات الإيديولوجية للمناهج

ينطبق على المناهج النقدية ما سبق أن ذكرناه عن المذاهب الأدبيّة من قبل، من أنها ترتبط كذلك بخلفيات إيديولوجية وفكرية، وهي تنبع من تصورات عقدية للكون والحياة والإنسان[١] ، فهي - بالتالي - ليست محايدة، وهي ليست مجرد آراء أو أفكار حول الأدب واللغة وطبيعتهما ووظيفتهما وقضاياهما وما شاكل ذلك فحسب، وإنما هذه الآراء -التي تختلف من ناقد إلى آخر اختلافاً يصل أحياناً إلى حدّ التناقض - صادرة عن الفلسفة الفكرية التي يتبناها هذا الناقد أو ذاك، بل هي -في حقيقتها - استلهام لهذه الفلسفة.[٢]

بل إن المنهج - في أصل تعريفه - هو طريقة في التعامل مع النص تعاملاً يقوم على أسس ذات أبعاد فكرية وفلسفية، من خلال إجراءات دقيقة تتوافق مع الأسس الفكرية المذكورة.

وقد بدأ ارتباط المناهج النقدية بالعقائد والفلسفات منذ نشأة النقد، فهذا أفلاطون إنما بنى موقفه من الشعراء، وطرده لهم من المدينة الفاضلة، ونظريته الشهيرة في «المحاكاة» على فلسفته المثالية، وتصوره لعالم المثل وعالم الأشياء .[٣]

ثم تتالت المناهج النقدية والمذاهب الأدبيّة جميعاً على هذا النسق، فكانت تعبيراً عن فلسفات وعقائد وإيديولوجيات يتبناها النقاد كما ذكرنا.

فمن مشكاة الفكر الفلسفي المثالي خرجت مدارس ومذاهب كالرومانسية والرمزية وغيرهما، ومن مشكاة الفكر المادي خرجت مذاهب كالواقعيات، والوجودية، والنقد الماركسي ومعظم المناهج الحداثية وما بعد الحداثية.

---

(١) انظر كتابنا «المذاهب الأدبية الغربية».

(٢) انظر «مفاهيم نقدية» لرينيه ويليك «سلسلة عالم المعرفة/ الكويت» ص ٤٦٧

(٣) انظر «مناهج النقد الأدبي» لديتش ص ١٥-٤٤

يقول تيري إيغلتون مبيّناً ارتباط النظريات الأدبيّة دائماً بالإيديولوجيات المختلفة: «إن تاريخ النظرية الأدبيّة الحديثة جزء من التاريخ السياسي والإيديولوجي لحقبتنا.. والنظرية الأدبيّة مرتبطة بالقناعات السياسية والقيم الإيديولوجية على نحو لا يقبل الانفصال..»[١] وإن وجود نظرية أدبية خالصة - أي خِلْوٍ من هذه القضايا الإيديولوجية - «هي أسطورة أكاديمية، وبعض النظريات لا تظهر إيديولوجيتها في أي مكان آخر بالوضوح الذي تظهر به في محاولاتها تجاهل التاريخ والسياسة تجاهلاً كلياً. ولا يُفترض أن نلوم النظريات الأدبيّة لكونها سياسية، بل لكونها كذلك على نحو خفي، أو لا واعٍ تماماً، للتعمية التي تقوم بها بوصفها مذاهب «تقنية، بدهية، علمية أو شمولية» صحيحة، في حين يمكن بتأمل بسيط رؤية أنها تتعلّق بالمصالح المحددة لجماعات بشرية محددة في أزمان محددة وتعززها..»[٢].

وهكذا لا مندوحة من أن تظهر الخلفيات الإيديولوجية للمناهج النقدية: ظاهرة فاقعة، أو خفية مستترة، ولكنها في جميع الأحوال موجودة.

إن واحداً مثل دانييل برجيز يذهب إلى أن تبني الناقد لمنهج معين، يعني تبني مفهوم معين للإنسان ذاته..[٣]

بل إن اختيار الناقد نفسه لمنهج دون آخر ما هو إلا تعبير عن فلسفته وعقيدته واتجاهه وذوقه، ولعل هذا هو الذي يحمله عندئذٍ على التركيز على جانب دون جانب، «فقد يكون عمله متجهاً إلى ماهية الأدب، أو وظيفته، أو قيمته، أو قد يكون وصفياً، أو سيكلوجياً، أو تذوقياً..»[٤].

---

(١) نظرية الأدب: ٣٢٦-٣٢٧

(٢) السابق نفسه.

(٣) انظر «مدخل إلى مناهج النقد الأدبي» سلسلة عالم المعرفة، الكويت: ص١٣

(٤) السابق نفسه.

والمناهج النقدية المعاصرة التي تسود اليوم ساحة الدرس الأدبيّ، وتمثل -كما ذكرنا - انعكاساً لإيديولوجيات وفلسفات مختلفة، هي نتاج حضارة أخرى، وهي موضوعة لدراسة أدب آخر، إنها مناهج غربية نبعت أو استقرئت من الأدب الغربي.

ولذلك فإن من البدهي أن تحمل هذه المناهج كثيراً أو قليلاً من التصورات الفكرية والفنية التي تخالف فكرنا وذوقنا وعقيدتنا، ومن ثمّ وجب التعامل معها بحذر، لأخذ الصالح منها وهو كثير موجود، وطرح الطالح وهو كثير موجود كذلك، إذ إن المطلوب دائماً البحث عن الحكمة حيثما وجدت.

الفصل الأول

المنهج التاريخيّ

هو أول المناهج وأقدمها وأكثرها شيوعاً في القديم وفي الحديث. وهو منهج يصنف حالياً في المناهج التقليدية التي توصف - في العادة - بأنها تقارب النص الأدبيّ من الخارج، أي إنها تهتم بأصل النص أكثر من اهتمامها بالنص ذاته.

ويعرف المنهج التاريخيّ في النقد الأدبيّ بأنه المنهج الذي يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لفهم الأدب ودرسه وتحليل ظواهره المختلفة.

المنطلقات الفكرية لهذا المنهج

١- إن معرفة التاريخ السياسي والاجتماعي لأي أدب من الآداب هي لازمة لا غنى عنها لدراسة هذا الأدب وتعرفه وفهمه وتفسيره، وكثيراً ما يستحيل فهم نص أدبي قبل دراسة تاريخية موسعة للوقائع والظروف والملابسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي كانت وراءه.

٢- إن النص الأدبيّ وثيقة تاريخية هامة، فهو من مصادر فهم التاريخ ودراسته، إذ هو فيّاض بالمعلومات عن العصر الذي عاش فيه المؤلف، وعن معاصريه من الكتاب والحكام والأمراء والشخصيات المختلفة.

إن العلاقة إذن بين الأدب والتاريخ هي علاقة وثقى، وهي علاقة متبادلة، كلٌّ منهما عون للآخر، وسلاح من أسلحته «وإذا جهلنا التاريخ فسوف نشوّه معنى النصوص»[١] ولا نفهمها جيداً.

وإن الناقد التاريخي - استناداً إلى ما تقدّم - «يستعين بتاريخ العصر ونظمه السائدة على استجلاء النص الأدبيّ، وإدراك ما خبأه الزمن وراء حروفه، والعلم بما تضمنه، أو أشار إليه، من وقائع ومواقع وأحداث وأعلام..»[٢].

إن أصحاب هذا المنهج لا ينظرون إلى النص الأدبيّ على أنه عالم مستقل قائم بذاته، أو أنه مجرد بناء لغوي مكتفٍ بعناصره اللغوية وحدها، بل ينظرون إليه على أنه حقيقة تاريخية واجتماعية كذلك.

يقول ديفيد بشبندر: «إن القصيدة ليست مجرد حقيقة أدبية، ولكنها حقيقة اجتماعية أيضاً. أي إن القصيدة تنتج في سياق يتضمن حياة المؤلف، والمتلقي الذي تُكتب له، وعلاقات مختلف العوامل الاجتماعية والتاريخية والسياسية التي تمثل الخلفية. ومن ثم تقع القصيدة في شبكة الظروف، حين ينتجها الشاعر وحين يتلقاها القارئ، وتشمل هذه الظروف مجموعة العلاقات بين الشاعر والمتلقي، والسياق الاجتماعي، والطبيعة السياسية والإيديولوجية لهم، ووضعهم في تتابع الأحداث التي تدعى التاريخ.

إن وجود هذه العلاقات في القصيدة -حتى لو فهمناه باعتباره مجرد نسق ضمني - يثير عدداً من القضايا التي تعالجها نظريات الأدب المتنوعة بطرق مختلفة..»[٣]

(١) انظر مناهج النقد الأدبي، لإنريك أندرسون إمبرت، ترجمة د. الطاهر مكي، ص١٦.

(٢) مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، ص٣٩٨.

(٣) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر: ديفيد بشبندر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم: ص١٢١.

وهكذا يفترض النقد التاريخي «أن النص يشير -بدرجة تكبر أو تصغر - إلى أحداث، أو أفكار، أو شخصيات، أو بنيات، أو علاقات أو حقائق أخرى خارجة، باعتبارها جزءاً من معناه..».[١]

وقد تأثر النقد التاريخي بالفلسفة الوضعية، وبنظرية داروين في تطور الأجناس عند الحيوان، وفي أصل الأنواع، وتأثر كذلك بالدراسات التي قامت حول السلالات والأجناس البشرية.

وقد تعصب بعض الباحثين الغربيين -وهم يربطون الإبداع والعبقرية بالجنس، ويرون العمل الإبداعي محكوماً به - للجنس الآري الأوربي، حتى ذهب واحد مثل تين -وهو من أبرز رواد هذا المنهج التاريخي - إلى الزعم أن جنساً بشرياً ما هو أرقى من جنس آخر، ثم حملته العصبية إلى القول عن العقل الساميّ: إنه يفتقر إلى ميتافيزيقيا، وهو يجعل الله ملكاً متسلطاً يحيي ويفني، وهو عقل لا ينمو فيه العلم، ويضيق عن تمثل أعمال الطبيعة، ويجود فيه الشعر الغنائي المتوهج ..[٢]

ومن أبرز نقاد المنهج التاريخي: هيبوليت تين، وسانت بيف، ولا نسون، وفيلمان، وبرونتير، وهانيكان، وبورجيه، وغيرهم.

ملامح النقد التاريخي وإجراءاته

انطلاقاً من الأسس الفكرية السابقة التي ذكرت يمكن تحديد أبرز إجراءات النقد التاريخي وأهم ملامحه الكبرى في النقاط الرئيسة التالية:

١ - تعرّف سيرة المؤلف، وتتبع حياته، ومراحل نشأته، والظروف المختلفة التي أثرت فيه، وقد اهتم الناقد الفرنسي سانت بيف (١٨٠٤-١٨٦٩م) - الذي يعد من رواد هذا المنهج ومؤسسيه - كثيراً بدراسة

---

(١) السابق نفسه.

(٢) انظر «النقد الأدبي الحديث» لنصرة عبد الرحمن: ص٣٩.

الأديب من جوانبه المختلفة، فتناوله من خلال شخصيته وأسرته ووضعه الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، وحاول تعرف كل دقيقة من دقائقه، بما في ذلك النواحي الجسمية والصحية والخلقية، وذلك ليفسّر العمل الأدبيّ في ضوء هذه المعارف.

ولقد كان هذا الاهتمام بشخصية الأديب، وربط العمل الأدبيّ به يتناسب مع روح العصر الذي ينتمي إليه بيف، وهي روح الفردية العالية[١].

٢ - وإذا كان العمل الأدبيّ مرتبطاً بصاحبه، يُفَسَّر في ضوء معرفة سيرته وحياته، فإنه يخضع - في الوقت نفسه - لعوامل أخرى خارجية، تساهم في تشكيله على نحو معين، وهي عوامل تاريخية جبرية، سمّاها الناقد الفرنسي تين (١٨٢٨-١٨٩٣م) أحد رواد هذا المنهج التاريخي ومؤسسيه: الجنس، والبيئة، والعصر.

ورأى أن الأديب محكوم بهذه العوامل الحتمية، خاضع لها، وهي سبب تكوينه على شاكلة معينة، ولذلك لم يقتصر «تين» - كما فعل سانت بيف - على دراسة حياة الأديب فقط، بل حاول أن يدرس جنسه، وبيئته، وعصره.

فأما الجنس فهو الصفات الوراثية التي اكتسبها الأديب من شعبه، وقد حمله ذلك على الزعم مثلاً «أن اليونانيين القدماء ومعظم الأوروبيين الجدد يتمتعون فيما بينهم بتكوين عقلي يجعلهم يختلفون عن الصينيين والسّاميين..»[٢].

---

(١) انظر موجز تاريخ النقد الأدبي لفيرنون هول: ص١١٥، ترجمة د. محمود مصطفى، وعبد الرحيم جبر.

(٢) السابق: ١٢١، وانظر الأدب وفنونه لمحمد مندور: ص١٥٠

وأما البيئة فهي المكان الجغرافي الذي يعيش فيه الأديب، ولابدّ أن يتأثر به، بما فيه من ناس وطبيعة ومناخ، وغير ذلك، فالإنسان لا يعيش وحيداً منعزلاً عن العالم، ولذلك لابدّ أن يؤثر فيه وفي تكوينه كل ما يحيط به، فالمناخ -على سبيل المثال - له أثره «فالمناخ الضبابيّ الكئيب للشمال يتيح نوعاً واحداً من المجتمع، بينما سواحل الجنوب المشرقة والمشمسة تتيح نوعاً آخر.. وإن هنالك اختلافاً في نوع الأدب بين الإسكتلنديين والإيطاليين - على سبيل المثال - بالرغم من أن كليهما يعد آرياً..»[١].

وأما العصر فهو الزمن التاريخي الذي عاش فيه الأديب، وما شهده هذا العصر من أحداث سياسية واجتماعية واقتصادية، وما ساد هذا العصر من العوامل والظروف «إن الرجل الفرنسي الذي عاش في القرن الثاني عشر لا تتملكه الأفكار نفسها السائدة لدى فرنسي يعيش في القرن السابع عشر..»[٢].

٣- يلتزم هذا المنهج - عند دراسة العمل الأدبيّ - الموضوعية، وذلك بسبب اعتماده المبالغ فيه على الحقيقة التاريخية التي هي وليدة الموضوعية.

٤- النقد التاريخي هو نقد تفسيري، ينظر إلى العمل الأدبيّ على أنه واقعة معينة، ويحاول تفسيرها بالأسس التي تحدثنا عنها: الجنس، البيئة، العصر.

٥- والنقد التاريخي كذلك نقد قيمي حكمي، وقيمة الأدب عنده في كونه وثيقة تاريخية، تقدّم صورة للعصر، وتعكس حركة التاريخ والمجتمع.

٦- إن الأدب -في هذا المنهج التاريخي - ليس عالماً مستقلاً بذاته، ولا يشكل وحدة قائمة بنفسها، ومن ثم لا يمكن فهمه أو التعامل معه، أو

---

(١) السابق: ١٢١

(٢) السابق: ١٢٢

التعمق في درسه من غير ربطه بالعوامل التي شكّلته، لابدّ - عند درسه - من استحضار جوه التاريخي، أي لحظات تكوينه، وإطاره الزمني.

إن معلقة امرئ القيس مثلاً لا تفهم من غير استحضار بيئة الأعراب، وظروف الصحراء، وملابسات الأطلال والخيل، وغير ذلك مما عبّرت عنه المعلقة.

٧- يهتم النقد التاريخي بمضمون العمل الأدبيّ، ويعوّل على هذا المضمون كثيراً، لأنّه ينظر -كما ذكرنا - إلى الأدب على أنه وثيقة هامة تعين على فهم التاريخ والمجتمع، وهي حافلة بالمعرفة والخبرة والأحداث المختلفة.

فالنقد التاريخي - إذن - نقد مضموني.

حقول النقد التاريخي وتجلياته

تبدو تجليات الدرس الأدبيّ على منهج النقد التاريخي في مجالات كثيرة، من أبرزها:

١- تحرير النصوص: أي التأكد من مجموعة أمور تتعلّق بها، من ذلك صحة نسبتها إلى أصحابها، والتأكد من صحتها، وخلوها من التشويه والتحريف، أو الزيادة والنقصان، وتحقيق تاريخ النص، أو زمان تأليفه، والمرحلة التي ينتمي إليها..[١]

٢- دراسة أدب عصر معين: أو دراسة الحركة الأدبيّة في عصر معين، لتبيّن خصائصها العامة، وما أضافته إلى ما قبلها، ووضع هذه الحركة في سياقها التاريخي العام، وبيان موقعها من تاريخ الأدب، مما يساعد على إدراك التطور الذي أصاب الأدب في هذه الحقبة المدروسة.

(١) انظر مناهج النقد الأدبي، لديتش: ٥١٠-٥١٤

٣- دراسة فن معين من فنون الأدب في حقبة تاريخية معينة، أو اتجاه معين من اتجاهات هذا الفن، أو مدرسة من مدارسه الفنية أو الفكرية.

٤- دراسة أديب من أدباء عصر معين، وتبين ملامح أدبه، من خلال الاستعانة بسيرته، وملابسات عصره، وظروفه السياسية والاجتماعية والاقتصادية على نحو ما مرّ.

٥- دراسة نص من نصوص الأدب، وتلمس خصائصه، بالاعتماد على تاريخ هذا النص، ومناسبة تأليفه، وحياة كاتبه، وظروف نشأته، وما شاكل ذلك من عوامل خارجية .

٦- المقارنة بين النصوص الأدبيّة: لتمييز الأصيل من التقليد فيها، والجديد من المتداول المبذول.

٧- تصنيف النصوص في مدارس وأنواع ومذاهب، بالاستعانة بما تمّ في الفقرة السابقة من مقارنات وموازنات.

نقد المنهج التاريخي

لا يخلو منهج من المناهج النقدية القديمة أو الحديثة من وجوه إيجابية وأخرى سلبية.

١- الجوانب الإيجابية:

لم يخلُ عصر من العصور - حتى العصور الحديثة - من حضور كثيف للتاريخ في الأدب، ومن آثار واضحة في صياغته أو درسه ونقده.

يقول ديفيد بشندر: «يحتل التاريخ دوراً في كل نظريات الأدب. سواء بتجسده الواضح في الإطار النظري، أو بمحاولة استبعاده، ومع أنه يمكن استنتاج معان كثيرة من بعض النصوص باعتبارها تعلو على التاريخ إلا أن العمل الأدبيّ يحتل وجوده، أولاً، ضمن تاريخ حياة المؤلف، وثانياً، ضمن الثقافة وتاريخها..»[١]

وإن الأثر الأدبيّ -كما يقول ويليك ووارن - محكوم بقدر ما يمكن أن يكون محكوماً بالموروث والعرف الأدبيّين، ولا يمكن استعادة الموروث والعرف الأدبيّين إلا بالدراسة التاريخية.. وإن رؤية ماهية الأثر الفني لا تتم إلا إذا اهتم الناقد بالموروث الذي نشأ الأثر في نطاقه.. وإننا كلما تناولنا نتاج عصر سابق كان الإحساس بالماضي ماثلاً دائماً لدينا..[٢]

لا شك إذن في أهمية المنهج التاريخي في الدرس الأدبيّ، ولا أحد ينازع في هذه الأهمية، وإن اللغة نفسها - كما يقول ديتش - ظاهرة تتجلى في

(١) نظرية الأدب المعاصر: ١٢٢، وانظر مفاهيم أدبية، لرينيه ويليك: ص٤٦٦

(٢) انظر «مناهج النقد الأدبي» لديتش: ص ٥٠٥-٥٠٨

التاريخ، وهي ليست شيئاً ثابتاً، بل تتطور دلالاتها من زمن إلى زمن، ومن عصر إلى عصر، بل إن اللفظة الواحدة قد يكون لها دلالة في عصر ما غير دلالتها في عصر آخر.

فاللغة التي منها يُصنع الأدب ليست هي المعاني الواردة في المعاجم، وإنما هي جميع ما يحتشد لها من روابط ونغمات، مستمدة من جميع أنواع المفهومات والتصورات في صور الفكر والتقاليد والبلاغة وأشياء أُخَر ..[١]

ومن هنا فإن صلة الأدب بالتاريخ والمجتمع صلة مؤكدة لا ريب فيها، ولا نستطيع أبداً أن نستغني عن عون المؤرّخ وعالم الاجتماع لكي يفسرا لنا كثيراً من خفايا العمل الأدبيّ، ولكي يعرّفانا حقيقة هذا العمل، ويضعاه لنا في جو نشأته، وظروف إبداعه.

وإذا لم يكن عند الناقد التاريخي شيء يقوله عن فنية العمل الأدبيّ، وأسراره الجمالية، فإنه - على الأقل - يستطيع - كما يقول ديفيد ديتش[٢] - أن يقدّم لنا الأثر الأدبيّ على حقيقته، مما يعيننا على فهمه، أو على التعمق في فهمه على الأقل، حتى يكون حكمنا عليه، وتقويمنا له أدق وأشمل.

ومع ذلك فإن هذا المنهج لا يحتفي به النقد الحديث اليوم كثيراً، وفي حين يستبعده قوم من النقاد نهائياً من ساحة الدرس الأدبيّ، يرى آخرون أنه ما يزال للمنهج التاريخي حضور، ولا يزال قادراً على أداء دور ما في النقد الأدبيّ، بل في أي درس آخر.

والحقيقة أن على هذا المنهج - شأن أي منهج آخر - مآخذَ لا تلغيه، ولكنها تنفي إمكانية الاعتماد عليه وحده.

---

(١) السابق: ٥٠٥

(٢) السابق: ٥٠٧

٢- المآخذ على المنهج التاريخي

لم يسلم هذا المنهج النقدي منذ نشأته من هجوم المعارضين الذين رأوا فيه قصوراً يجعله غير مهيأ وحده لدرس أدبي عميق.

ومن أبرز المآخذ على هذا المنهج :

١- قلة الاهتمام بالنص الأدبيّ من داخله، والاهتمام بأشياء خارجة عن هذا النص، كسيرة مؤلفه، وملابسات تأليفه، وبيئته.. وغير ذلك مما مرّ معنا، مما لا يجلّي النص، ولا يكشف عن تميّزه وتفرده، ولا يولي بنيته اللغوية -التي هي خصيصته الأولى - ما تستحق من الدرس والتحليل.

٢- طغيان التاريخ على الأدب، حتى ليتحول الناقد إلى مؤرخ يستهويه جمع المعلومات عن سيرة الأديب وعصره وملابسات تأليفه لنصه أكثر منه دارساً أدبياً وظيفته -بالدرجة الأولى - الكشف عن جماليات النص، وبيان خصائصه اللغوية والشعورية والمعنوية.

وطغيان التاريخ على الدرس الأدبيّ يفقد النص أدبيته، حتى ليوشك أن يكون تاريخاً أكثر منه فناً جمالياً متميزاً.

٣- تجاهل الخصائص الفردية، والمواهب الشخصية، وذلك بنسبة الإبداع إلى عوامل جبرية كالبيئة، والجنس، والعصر، وجعل الأدب من إنتاجها، أو عدها العوامل الوحيدة الفعّالة في تكوين الأدب وإبداعه، مما يعني تجاهلاً لعبقريات الأدباء ومواهبهم الفردية.

٤- ورّث هذا المنهج النقدي كثيراً من الأحكام التعميمية على بعض عصور الأدب والأدباء [١]، إذ ارتبط فيه الأدب بالسياسة والتاريخ، ووقر في الأذهان - مثلاً - أن التدهور التاريخي يخلف أدباً منحطاً، وأن

---

(١) انظر «نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر» ص ١٢٥

الازدهار الفكري مقرون بالازدهار السّياسي أو الاقتصادي.. ولعله - بسبب من ذلك - نُظِر في أدبنا العربيّ مثلاً إلى بعض عصوره - كالعصر العباسي - على أنها أفضل من الأدب في عصور أخرى بسبب هذا الربط بين الأدب وأحداث التاريخ..

٥- وذكر بعض الباحثين من المآخذ على المنهج التاريخي ما يمكن أن يجرّ إليه من أحكام قطعية، أو آراء جازمة، ولا سيما فيما يتعلق بالتاريخ، لقيامه أصلاً على التعميم، كما ذكرنا في الفقرة السابقة، وكثير من هذه الأحكام القطعية التي ينجرّ إليها لا تكون لها في كثير من الأحيان مستندات تثبتها، ولا وثائق تؤيدها، ومن هذه الأحكام الجازمة -على سبيل المثال - «الجزم بأن شعر الزهد إفراز للترجمة الهندية في عصر النهضة الإسلامية»[١].

ومما يؤدي إلى مثل هذه الأحكام القاطعة الاستقراء الناقص، ذلك أن من طبيعة المنهج التاريخي أنه يتوقف عند المنعطفات الكبرى في التاريخ، وعند الحوادث الرئيسة، ويتخذ منها وحدها مسوغاً لإطلاق الأحكام. على حين أن الاستقراء الكامل، وجمع أكبر قدر ممكن من الآراء والوثائق والنصوص، قد يغيّران من الصورة، أو يجعلانها تبدو بشكل أدقّ وأوضح.

إن للحوادث الكبرى أهمية لاشك فيها في صنع التاريخ، وفي توجيهه في مسار معين، ولكن هذا لا ينطبق على الأدب دائماً، إذ تبقى في الأدب استثناءات وخصوصيات لا تخضع للتاريخ، ولا تمشي في ركابه، بل يصنعها ما يتميز به الأدب -في أصل تكوينه - من فرادة وخصوصية ؛ وما يصنعه الأدباء -بعبقرياتهم ومواهبهم - من أشكال خارجة على المألوف، كاسرةٍ للسائد العام.

(١) النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، لسيد قطب: ص١٥٠

٦- أهمل المنهج التاريخي في درس الأدب كثيراً من الأدباء والعلماء الذين لم يكن لهم حضور سياسي أو اجتماعي، أو لم يرتبطوا بالسلاطين والحكام ومراكز صنع القرار، ووقف عند الشخصيات المشهورة التي كان لها مثل هذا الحضور.

وعلى أن هذه المآخذ وغيرها على المنهج التاريخي لا تعني أنه منهج باطل تماماً، أو أنه لا يصلح للدرس الأدبيّ، إذ إن الذي لا شك فيه أن لهذا المنهج إيجابيات لا تنكر، إذ لا يجوز نكران التأثير التاريخي والاجتماعي في الأدب، ولا يجوز النظر إلى العمل الأدبيّ على أنه كائن مستقل منبّت الصلة عن حياة صاحبه وبيئته وعصره، وأنه يمكن أن يُفهم دائماً من دونها.

إن الدرس الأدبيّ الذي - ينبغي أن يركز على النص من داخله، وأن يكون ذلك وُكْدَه وشاغله الأول - لا يجوز - في الوقت نفسه - أن يغفل بعض الملابسات التي كان لها تأثير في تكوين النص.

إن هذا المنهج - كما يقول أحمد الشايب رحمه الله - «يقوم على الصلة الوثيقة بين الأدب والتاريخ، فأدب أمة من الأمم يعدّ تعبيراً صادقاً عن حياتها السياسية والاجتماعية ومصدراً مهذباً من مصادرها التاريخية..» [1].

---

(١) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب: ص ٩٣

الفصل الثاني

المنهج الاجتماعي

تمهيد

ليس من السهل الفصل بين المنهج الاجتماعي والمنهج التاريخي في دراسة الأدب، بل إن كثيراً من الباحثين لا يميّز بينهما أصلاً؛ إذ هما معاً يعنيان ارتباط الأدب والأديب بالحياة في وجوهها كافة، وبظروفها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وخصائص البيئة الجغرافية والمعيشية، وسيرة الأديب وحياته العامة والخاصة، وما تقلب فيه من أحداث وظروف وملابسات، ونحو ذلك..

إن الأدب - في المحصلة - هو نتاج هذه الظروف، وهو انعكاس للحياة، بأبعادها كافة، وثمرة من ثمرات هذه العوامل المختلفة، مما يجعل التاريخ السياسي والاجتماعي ضرورة حتمية لفهم الأدب، وتفسيره، والحكم عليه.

وقد ولد المنهج الاجتماعي في دراسة الأدب في أحضان المنهج التاريخي، عند أولئك الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات، ولذلك قال بعضهم: إن هذا المنهج هو جزء من المنهج التاريخي.

والذين فرّقوا بين المنهجين قالوا: إن الدرس الأدبيّ إذا تناول النصوص القديمة كان تاريخياً، وإذا توجَّه إلى درس النصوص الحديثة كان نقداً اجتماعياً.[١]

وكان لتطور علم الاجتماع، والاعتماد على معطيات العلوم الطبيعية التي تطورت خلال القرن التاسع، ووصلت إلى نتائج هامة في تطبيقاتها على الأحياء النباتية والحيوانية، أثر في تعزيز هذا الاتجاه النقدي؛ إذ حاول بعض النقاد تطبيق هذه المعطيات على الأدب، وقالوا: إذا كانت بعض الفصائل الحية في الطبيعة -كالنبات والحيوان مثلاً- تتأثر بالمحيط والبيئة من حولها؛ فإن الأديب /الإنسان/ متأثر بها حتماً، ولا بد أن يكون لهذه العوامل الخارجية دور في تشكيله.

وإن الاتجاه الاجتماعي في الأدب والنقد قد ذاع أمره وانتشر في ميدان الدراسات، وصار له حضور قوي، بسبب زيادة الوعي بأهمية البعد الاجتماعي والتاريخي للأدب.

منطلقات المنهج الاجتماعيّ

١ - ربط الأدب بالمجتمع، والنظر إليه على أنه لسان المجتمع، والمعبّر عن الحياة. فالحياة هي مادة الأدب، منها يستقي موضوعاته، ويغترف أفكاره وتصوراته، وهو كذلك يتجه بخطابه إليها، ولم تخلد الأعمال الأدبيّة، وتتسم بالعظمة والديمومة إلا لأنها خدمت الحياة، وعبّرت عنها، وصورت هموم الإنسان ومشكلاته فيها.

فالأدب إذن يقدِّم صورة للعصر والمجتمع، والأعمالُ الأدبيّة وثائق تاريخية واجتماعية.

---

(١) قال بذلك جورج لوكاتش، في كتاب «دراسات في الواقعية..».

٢- العلاقة بين الأديب ومجتمعه علاقة جدلية، فالأديب يتأثر بمجتمعه ويؤثر فيه، تصنعه ظروفه وأحواله الاقتصادية والفكرية والسياسية. وإن رؤية الأديب الفكرية، وفلسفته عن الحياة والكون، إنما تتبلوران بتأثير المجتمع والمحيط والتربية. والأديب يؤثر في مجتمعه، فيسهم في تطويره وإصلاحه، وقد تحمل كتاباته بذور الثورة والتغيير، وصياغة مشاعر الناس وأحاسيسهم على نمط معين .

٣- الأدب جزء من النظام الاجتماعي، وهو -كسائر الفنون - ظاهرة اجتماعية، ووظيفته اجتماعية..

٤- وبناء على ما تقدم يبدو الأدب ضرورة لا غنى عنها، وهو نشاط اجتماعي متميّز، فهو ليس ترفاً ولا زخرفة، بل هو حاجة ماسّة، والإنسان لا يستطيع أن يقيم حضارة من دونه، إذ لابد للحضارة من تكامل بين الحاجات المادية والروحية، والأدب وجه من وجوه هذه الحاجات الروحية، بل إن إنسانية الحضارة لا تتحقق إلا بالآداب والفنون وما شاكلهما..

٥- وإذا كان الأديب - كما رأينا عند كلامنا على المنهج التاريخي - نتاج العوامل الثلاثة التي تحدَّث عنها تين، وهي: العصر، والجنس، والبيئة، فإن الماركسية التي هي من أشهر متبنّي هذا المنهج النقدي قد قدمت -على أيدي ماركس وأنجلز - عاملاً اجتماعياً آخر من العوامل المؤثرة في تشكيل الأدب، وهو وسائل الإنتاج..[١] أو العامل الاقتصادي بشكل عام، ومن المسلمات به عند الماركسيين «أن الأساس الاقتصادي للمجتمع هو الذي يحدّد طبيعة الإيديولوجيا والمؤسسات والممارسات كالأدب، التي تشكل جميعها البنية الفوقية لذلك المجتمع.. بحيث إن النصوص الأدبيّة تُرى بوصفها محددة سبباً بفعل الأساس الاقتصادي..»[٢].

---

(١) ولبر سكوت، ضمن كتاب مقالات في النقد الأدبي، ترجمة د. إبراهيم حمادة، ص٦١

(٢) نظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م، نيوتن، ترجمة د. عيسى العاكوب، (مصر: ١٩٨٨) ص٨٨

٦- وإذا كان الأدب يعكس المجتمع فإن ذلك لا يعني أنه ينقله حرفياً، أو يصوره فوتوغرافياً، بل ينقله من خلال فهم الأدب له أو موقفه منه.

كان المجري الماركسي جورج لوكاتش مثلاً «يرى أن الأدب يعكس الواقع الاجتماعي والاقتصادي، لكنه رفض فكرة أن ثمة حتمية واضحة بين الاثنين، وهو يحاول أن يبرهن على أن أعظم الآثار الأدبيّة لا تعيد فحسب إنتاج الإيديولوجيات السائدة في عصرها، بل تجسد في شكلها نقداً لهذه الإيديولوجيات..»[1].

أي إن الأديب - وهو يعكس الوضع الاجتماعي القائم - يقدِّم لنا موقفه الفكري والفلسفي من هذا الوضع، فهو ناقل وناقد، وليس ناقلاً حرفياً فحسب، وليس كما تعكس المرآة الأشياء..

وهذا قد يكون على خلاف ما نادت به «الواقعية الأوربية الانتقادية» التي دعت إلى تصوير الواقع - الذي كانت تراه مليئاً بالشر والفساد - كما هو، من غير سلطان للمؤثرات الداخلية، كمشاعر الكاتب وأحاسيسه وموقفه الفكري..[2]

٧- ربط المنهج الاجتماعي النقدي الأدبَ بالجماهير، فجعلها هدف خطابه، وبذلك أعلى من شأن الجماعة، وبحث عن تأثير الأدب فيها، حتى ذهب إلى أن قيمة الأدب الجمالية تنبع من قدرته على التعبير عن الجمهور.[3]

كما ذهب أيضاً إلى بيان تأثير الجماعة في القيم الجمالية للأدب..[4]

---

(١) السابق نفسه.

(٢) انظر كتابنا «المذاهب الأدبية الغربية» ص٥٧

(٣) انظر «مناهج النقد الأدبي» لإنريك أندرسون، ترجمة الطاهر مكي ص١١٧.

(٤) السابق نفسه.

من ملامح النّقد الاجتماعيّ

للنقد الاجتماعي ملامح كثيرة مميِّزة، وله آراء خاصة في كثير من قضايا الأدب واللغة، من أبرزها:

١- النقد الاجتماعي هو نقد مضموني، بل إن بعض النقاد يسميه «النقد المضموني» إذ هو يعنى بمضمون العمل الأدبيّ، ويتوقف عنده بالدراسة والتحليل، ويرى في الأدب رسالة اجتماعية هادفة، أو حدثاً ذا طبيعة اجتماعية..[١]

٢- الأدب في هذا النقد الاجتماعي (المضموني) ناقل للأفكار السياسية والفلسفية والجمالية وغيرها، لأفراد المجتمع، أو لطبقة منه، وهو يوجهها وفق عقيدة أو «إيديولوجيا» معينة يتبناها الكاتب، ويروِّج لها في كتاباته، ولذلك صُنِّف هذا النوع من النقد فيما أطلق عليه اسم «النقد الإيديولوجي» أي نقد المواقف والأفكار.

٣- النقد الاجتماعي هو «نقد تفسيري» وهو يتجه إلى مضمون العمل الأدبيّ؛ لأنه أهم عناصره، ويحاول الناقد من خلاله إبراز الدلالات الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية أو غيرها الكامنة في هذا العمل، من منطلق ما عرفنا من أن الأدب يعكس المجتمع.

٤- النقد الاجتماعي كذلك «نقد حكمي» تقويمي، وهو يعلي من شأن الكاتب الملتزم قضايا مجتمعه، المعبِّر عنها، والذي يشف عمله جيداً عن عروق المجتمع ..[٢]

---

(١) انظر مناهج النقد الأدبي لإنريك أندرسون أمبرت، ترجمة د. الطاهر مكي، ص.١١٦

(٢) السابق ص١١٨.

ويتوقف الناقد الاجتماعي طويلاً ليبيّن ماذا تمثل أعمال الكاتب الفلاني ؟ وما محتواها الفكري؟ ما مدى تأثيرها في الجمهور المتلقي ؟ وتنبع قيمة العمل الأدبي من مدى قدرته على التأثير في الجمهور، وتصوير همومه ومشكلاته، والتعبير عن قضاياه ومعاناته.

٥ - الالتزام: يشترك أصحاب المنهج الاجتماعي في النقد - الذي يتمثل في عدة مذاهب كما سوف نرى - في الدعوة إلى التزام الأديب قضايا مجتمعه، وتجنيد أدبه لتصويرها والتعبير عنها، وعدم الوقوف على الحياد، أو العزلة والهروب، وهي ترفض -بناء على ذلك - مبدأ «الفن للفن» الذي جرّد الفن من الوظيفة، ولم يطالب الأديب بأي دور سياسي أو اجتماعي أو خلقي.

والالتزام - في الأصل - مصطلح فلسفي يعني اعتناق وجهة نظر معينة في الحياة، يدافع عنها الفيلسوف، ويدلّل عليها بكل الوسائل الفكرية التي يملكها، ولكن هذا المصطلح أكثر ما اتّضح في الأدب.

وقد ظهر مصطلح «أدب الالتزام، أو أدب المواقف، نتيجة تأثير الإيديولوجيات الحديثة في الأدب، التي تشترك - بالرغم من تعددها وتباينها - في شيء واحد، وهو أنها تعكس المتغيرات الاجتماعية السريعة لعصرنا، من أجل ذلك تجبر هذه الإيديولوجيات كل امرئ على أن يعيد فحص موقفه نقدياً من العالم، ومسؤوليته نحو الآخرين، وتحت تأثيرها ينظر الكاتب -بصفة خاصة - إلى عمله من منظور جديد، أي إنه يلزم نفسه على اتخاذ موقف، ويعني هذا أنه يصبح واعياً بأن الطبيعة الحق لفنه هي أن يصرف اهتمامه إلى جانب من الواقع، وأن يحكم عليه بالضرورة... وعظمة الكاتب تكمن في قدرته على أن يزوّد المجتمع عامة - أو قرّاء عصره - بصورة صادقة له ولصراعاته ومشاكله.

ويتحدد نجاح الكاتب في هذا الصدد من كونه ليس مشاهداً لا منتمياً فحسب للمسرحية التي ينقلها، بل لأنه يلعب دوراً فيها أيضاً، وكل ما يطلب منه أن يكون ممثلاً واعياً..»[١].

٦ - يهتم الاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبيّ بشكل خاص بالأعمال الأدبيّة الواقعية، ويهمل - في أغلب الأحيان - تلك الأعمال التي تخرج إلى أدب الرمز، أو العبث، أو السريالية، ولعله لا يجد فيها - بشكل واضح - تلك المضامين الاجتماعية التي يبحث عنها، ويُعنى - في العادة - بدراستها والتركيز عليها، أو كأن هذه الآثار الأدبيّة -غير الواقعية - «تبدو للقارئ وكأنها لغز يبحث عن حل.. وهذا النوع من الأدب يبدو وكأن الهدف منه الهروب من الدلالة..»[٢].

٧ - ولأن الماركسية - كما مرّ معنا سابقاً - هي من أكثر المذاهب الفكرية اهتماماً بالنقد الاجتماعي وتأثيراً فيه في الوقت نفسه، فإنها حكّمت «الإيديولوجيا» بشكل صارخ في الحكم على الأدب، وفي تفسيره ودراسته، وبدا هذا المنهج على يديها ذا نزعة صارخة في التعسف والحكم.

راحت الماركسية تفسّر الأعمال الأدبيّة تفسيراً مادياً مستنداً إلى فلسفتها في تصور الحياة والمجتمع، فردتها إلى الصراع الطبقي، وجعلت - استناداً إلى ما تقرّره المادية التاريخية - تطور المجتمعات جميعها قائماً على هذا الصراع.[٣]

٨ - ترى الماركسية - في الكلام على العلاقة بين الشكل والمضمون في العمل الأدبيّ - أن الشكل الفني تابع للمضمون الفكري.

---

(١) ماكس أديريث، أدب الالتزام، ضمن كتاب «في النقد والأدب» ترجمة د. عبد الحميد شيحة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة: ١٩٨٩م.

(٢) الأدب في عالم متغير، لشكري عياد: ص٤٨

(٣) انظر «النظرية الأدبية الحديثة» لآن جفرسون وديفيد روبي: ص٢٤٥

كان ماركس يقول: «لا قيمة للشكل إذا لم يكن شكلاً للمضمون كذلك..»[١]

وإذا كان هذا الذي يقوله الماركسيون عن ارتباط الشكل بالمضمون، وكون المضمون الثوري محتاجاً - في زعمهم - إلى شكل ثوري، غير متحقق على أرض الواقع، ولا حتى في الأدب الواقعيّ، ولا أدب الواقعية الاشتراكية نفسه. وأقول: إذا كان هذا لم يتحقق كما يدّعي الماركسيون، فإنهم يقولون في تعليل ذلك: إن هذا عائد إلى أن تطور الشكل يحتاج إلى زمن طويل، إذ هو بطبيعته محافظ، على خلاف المضمون الذي هو ثوري متغير..[٢]

---

(١) النقد الأدبي الحديث، لنصرة عبد الرحمن: ص٩٥

(٢) انظر كتاب «ضرورة الفن» لأرنست فيشر: ص١٠٢

نقد المنهج الاجتماعيّ

١- إيجابيات المنهج الاجتماعي

لا شك في أهمية الجانب الاجتماعي من الأدب، فالأدب وجه من وجوه النشاط الاجتماعي، وعلاقة الأديب بالحياة مما لا يشك فيها أحد.

إن الأدب - مهما قيل في الكلام عن مصدره، وعن مراحل إنتاجه - هو بالدرجة الأولى تعبير عن الحياة والمجتمع والناس. والأديب لسان مجتمعه، وهو المصوّر لهمومه ومشكلاته على أي وجه من الوجوه.

وإذا كانت الصلة بين الأدب والمجتمع صلة حتمية قائمة بالضرورة، فإن الذي لا شك فيه كذلك أن العلاقة بينهما علاقة تأثر وتأثير، إذ الأديب يؤثر في مجتمعه، وأدبُه سلاح من أسلحة التغيير والتطوير والصياغة الجديدة لما حوله، ولكنه -في الوقت نفسه - خاضع لتأثير الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية من حوله، وهي تتحكم -بشكل أو بآخر - في صبغ إنتاجه الفكري صبغة ما.

ويسجل للمنهج الاجتماعي في الأدب أنه وقف في وجه تيار «الفن للفن» ووجه التيارات الشكلانية التي راحت تجرّد الأدب من الوظيفة والغاية، وتنكر عليه أن يأرب بتحقيق أية غاية نفعية، وأرادته -خلافاً للمنطق والتصور الفكري السليم - أن يكون مقصوراً على الإمتاع والإطراب، ونشدان الجمال، وكأن الأدب ما هو إلا مجرد قالب شكلي باهر يتميّز بالصياغة الجذابة الآسرة، ولكنه لا يحفل بالمضامين الاجتماعية، أو السياسية، أو الدينية، أو غيرها.

وإن التصور الإسلامي للأدب ليؤمن بهذه الصلة العميقة بين الأدب والمجتمع، وهو يدعو الأدباء إلى الصدور عن الحياة والتعبير عنها، وتصوير

هموم الناس ومشكلاتهم، والدفاع عن الإنسان المظلوم المضطهد، وتقديم الرؤية الفكرية السليمة عن هذا كلّه.

إن الالتزام - الذي له مفهوم خاص في الأدب الإسلامي، ليس هنا مجال تفصيل القول فيه[١] - هو من صميم الرؤية الإسلامية للأدب والفن، فالكاتب إنسان مسؤول، والكلمة أمانة، وعلى الأديب أن يتساءل مع سارتر: ما يكتب؟ ولمن يكتب، ولماذا يكتب؟ إذ لا يكبُّ الناس على مناخرهم في النار إلا حصائد ألسنتهم كما يقول رسول الله عليه الصلاة والسلام.

- وإن النقد الاجتماعي - زيادة على ما ذكر - عونٌ على تفسير العمل الأدبيّ وفهمه، وإدراك ظروف تأليفه.

إن علم الاجتماع يلتقي مع التاريخ في وظيفته الوصفية، وهي - من غير شك - وظيفة هامة، تضع العمل الأدبيّ في جو إبداعه، وظروف نشأته، مما يعين على فهمه، ومعرفة طبيعته، ورؤية هذا العمل على حقيقته، مما يساعد على تقويمه بعد ذلك.

يقول ديفيد ديتش: «كثيراً ما نحتاج - في الواقع - إلى عون المؤرخ الاجتماعي ليفسّر لنا ما هو الأثر الأدبيّ في حقيقته.. وقبل أن نقوّم شيئاً لابد من أن نعرفه على حقيقته وإن كان الغرض الأول للناقد الأدبي أن يرى الأثر الأدبي على حقيقته فإن عالم الاجتماع - كالمؤرخ - يستطيع أن يقدّم له عوناً في الغالب..»[٢].

ومن هذا التفسير الذي يقدِّمه المنهج الاجتماعي أنه يعين على معرفة: لِمَ اختار هذا الأديب أسلوباً معيناً؟ ما دوافع ذلك وما أسبابه؟

يقول ديتش: «كثيراً ما يكون الناقد الماركسي بالغ البصيرة حين يتحدث

---

(١) انظر كتابنا «في الأدب الإسلامي».

(٢) مناهج النقد الأدبي: ٥٥٧.

عن الأسباب، مثلاً، كأن يقول: إن نزعة ديفو في قصصه إنما نشأت من مصالحه الاقتصادية والطبقية..»[١].

كما أن «علم الاجتماع يستطيع أن يعيننا لكي نرى لَمَ كتب جويس كما كتب؟ ولِمَ كان كثير من أشدّ الشعر الحديث حساسية شعراً غامضاً..»[٢].

٢- المآخذ على المنهج الاجتماعي

نقد المنهج الاجتماعي في درس الأدب بكثير من المآخذ التي وجهت إلى المنهج التاريخي، وتعرّض لكثير من هجمات المعارضين، إذ رأوا فيه قصوراً يعوقه عن أداء عمله، وأبرز ما وجه إليه من انتقادات:

١- أنه - كالمنهج التاريخي - يتعامل مع الأدب من الخارج، ينشغل بما في النصوص من مضامين اجتماعية وسياسية عن جماليات هذه النصوص وأشكالها التعبيرية، أي ينشغل بالمضمون عن الشكل، مع أن الشكل هو الذي يميّز ما هو أدب مما ليس بأدب.

٢- أسرف الماركسيون - الذين هم من أبرز من تبنّى هذا الاتجاه النقدي - في تقدير دور الإيديولوجيا في الأدب، حتى سمّي نقدهم بالنقد الإيديولوجي، والنقد المضموني، وراحوا لا يعتدّون بأي أدب لا يصدر عن الرؤية الماركسية للأدب التي عرفت بـ «الواقعية الاشتراكية» حتى فرضوها فرضاً على الأدباء، وراحوا يحاسبونهم حساباً عسيراً إذا خرجوا عليها، متهمين إياهم بالرجعية أو البرجوازية، بل بخيانة مبادئ الحزب الشيوعي أحياناً.

إن كل أدب في نظر هذه الطائفة المتعصّبة من النقاد يجب أن يدور فقط حول قضايا الطبقة الدنيا - البروليتاريا - وهمومها ومشكلاتها، وعلى تمجيد

---

(١) السابق: ٥٥٤

(٢) السابق: ٥٥٣

الكاتب العمالي، وعلى تركيز الأدب في أناشيد العرق والكدح، أو تمجيد الجماهير الكادحة، والتبشير بأمجادها وجهادها ومستقبلها، وفي الدعوة لقضاء حاجاتها المادية، وهي تتهم كل أدب وفن وفكر لا يخصص لهذه الموضوعات بأنه أدب برجوازي، وفن برجوازي، وفكر برجوازي..»[١].

وهكذا انشغلت طائفة من نقاد هذا المنهج الاجتماعي بأفكار العمل الأدبيّ ومضامينه، انشغلت بالرؤية الفكرية التي يقدِّمها عن جماليته وفنيته، انشغلت بالخارج عن الداخل.

وإذا كان النقد الاجتماعي - كما عرفت - عوناً على فهم الأثر الأدبيّ فإنه لا يملك شيئاً يقوله عن بنيته الفنية، وخصائصه الجمالية.

يقول ديتش عن الناقد الماركسي: «إن هذا الناقد ليس لديه شيء يقوله كناقد، أي كرجل يقوِّم الآثار الأدبيّة على أسس أدبية، لأنه بكل بساطة ينقل نظريته للأسباب الاجتماعية إلى تقويم النتيجة..»[٢].

على حين أن للأدب «معايير للجودة الأدبيّة مستمدة من طبيعة الأدب نفسه..»[٣]

وإذا كان هذا المنهج قد أعاننا على إدراك: لِمَ كتب جويس كما كتب؟ ولِمَ كان كثير من الشعر الحديث غامضاً؟ فإنه لا يستطيع - في مقابل ذلك - أنَ يخبرنا عن قيمة طريقة جويس في الكتابة، أو عن غموض الشعر.[٤]

٣ - يتحدَّث هذا المنهج عن نوع من الحتمية بين تغيّر المجتمع الاقتصادي والسّياسي وتغيّر الأدب أو تطوره، أي عن الربط الحتمي اللازم بين المادي

(١) انظر «الاشتراكية والأدب» للويس عوض: ٤٦
(٢) مناهج النقد الأدبي: ٥٥٤
(٣) السابق: ٥٥٥
(٤) السابق: ٥٥٣

والفكري، حتى كأن كل تطور مادي في المجتمعات ينبغي أن يستتبعه بالضرورة تطور فكري.

وهذا تعميم في الحكم، وهو أمر غير مطّرد دائماً، إن «نظرية الانعكاس» التي يتحدَّث عنها أصحاب المنهج الاجتماعي - والتي تعني انعكاس المجتمع الحتمي في الأدب، وخضوع الأدب التام لأعراف المجتمع وقيمه الاقتصادية والسياسية - قائمة من غير شك، ولكنها غير مطردة - كما قلنا - وليس من الضروري دائماً أن يرتبط تطور المجتمعات: حضارياً ومادياً وسياسياً بالتطور الأدبيّ، أو العكس، كما يفترض أصحاب هذا الاتجاه، بل كثيراً ما وجد العكس، كأن يعيش المجتمع حالة من التفكك السياسي والنمو الأدبيّ كما كان الحال في العصر العباسي الثاني مثلاً.

٤ - النقد الاجتماعي هو - كما عرفت - نقد مضموني حكمي، أي إنه يحكم على العمل وفق مضامينه الاجتماعية والسياسية والفكرية، وقد رأى بعض النقّاد في ذلك مزلقاً خطيراً، يمكن أن يبعد النقد عن الموضوعية، إذ تتحكم معتقدات الناقد في استحسانه العمل الأدبيّ أو استقباحه، وهذا ما عبّر عنه الناقد ولبر سكوت بقوله: «إن كعب أخيل - أو نقطة الضعف في النقد الاشتراكي - من الناحية الأخلاقية العامة، تكمن في مجال الحكم، أي في الغواية الهزلية التي تغري بمدح أو شجب عمل أدبي طبقاً لمقدار ما يحمله من تضمينات اجتماعية أو أخلاقية تتّفق ومعتقدات الناقد»[1].

ولا شك أن تحكم الإيديولوجيا في النقد يمكن أن يوقع في مثل هذه الأحكام غير الموضوعية، ولذلك لقي ربط الفن والحكم عليه بالإيديولوجيا معارضة شديدة لدى عدد من النقاد، ومنهم نقاد ماركسيون. فهذا روجيه جارودي -وهو في أوج شيوعيته قبل أن يعتنق الإسلام - يعترض على هذا

(١) انظر «مقالات في النقد الأدبي» ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة (دار المعارف، مصر) ص٦٣

الربط، ويرى في إرجاع الأثر الفني إلى عناصر إيديولوجية نسياناً لخصوصية الأثر الفني، وعدم إدراك لاستقلاله النسبي..[١]

٥ - إن العمل الأدبيّ هو شكل ومضمون، ولا يجوز للناقد أن يسقط في حكمه أحدهما أو يتجاهله، فالشكل وحده يدخل النصوص حيّز الأدب، وهو معيار فنيتها، وأما المضمون فهو الذي يحدّد هوية النصوص ومرجعيتها الفكرية، وهو الذي يحدّد خلودها وعظمتها وأهميتها.

وإن اعتراف الناقد بفنية عمل أدبي ما لا تعني قبوله له أو الموافقة عليه، ولكن أحكام الناقد - مهما كان مسوّغها - لابدّ أن تستند إلى قيم فنية، وأن تكون المعايير الشكلية حاضرة بقوة في أي مقاربة نقدية لنص أدبيّ.

٦ - إن النقد الاجتماعي يحكم على العمل الأدبيّ، ويصدر الأحكام النقدية عليه على حسب اقترابه من الحياة الاجتماعية والواقعية أو ابتعاده عنها، وبما أن الحياة الاجتماعية -كما يقول بعضهم - «متعددة، والمناهج الواقعية مختلفة في تفسيره، فالنص - من حيث هو فن قولي، ونظام لغوي، ومُعْطى حضاري - سيذهب هباء منثوراً تحت ركام المعلومات التي لا تمت إليه بصلة، وسيصبح الكاتب -وهذا في أحسن الأحوال - هو مدار البحث والتحليل، وليس النص الذي ابتدعه..»[٢].

الاتجاهات التي تبنَّت النقد الاجتماعي

إن المنهج الاجتماعي في درس العمل الأدبيّ قد ذاع وانتشر، وتبنّته كثير من الاتجاهات والتيارات الأدبيّة والنقدية، وذلك بسبب زيادة الوعي بأهمية البعد الاجتماعي والتاريخي للأدب كما ذكرنا.

ومن أبرز المذاهب التي تبنّت هذا المنهج النقدي: الماركسية، والواقعية

(١) انظر كتاب «ماركسية القرن العشرين» لروجيه جارودي: ص٢٣٠-٢٣٦

(٢) منذر عياشي، مقال «الخطاب الأدبي، والنقد اللغوي الجديد» ص ١١٣، مجلة الحرس الوطني السعودية (رمضان: ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م).

النقدية (الأوروبية) والنموذج الشكلي التكويني، وذلك على خلاف ما بينها في النظر إلى الواقع، وإلى علاقة الأدب بالمجتمع والتاريخ، وطبيعة هذه العلاقة وأبعادها.

ولكن من أبرز من طبّق المنهج الاجتماعي وتعصب له بشدة النقاد الماركسيون، الذين روّجوا للواقعية الاشتراكية، وفرضوها فرضاً في روسية عندما قامت الثورة الشيوعية عام (١٩١٧م) وتمّ القضاء على المدرسة الشكلية هناك .

ويعدّ الناقد المجري جورج لوكاتش أعلى مؤشر في النقد الماركسي، حيث كان ينظر إلى الأدب على أنه ظاهرة تاريخية اجتماعية، لها جذورها الضاربة في أعماق كفاح الطبقات، ويجب على الناقد أن يفسّر حتمية العلاقة بين المجتمع والفن..[١]

وراح الاتجاه الاجتماعي في درس الأدب ونقده يتعمق، وذلك بسبب ازدهار علم الاجتماع، وتشعب فروعه ومجالاته، وتزايد الإيمان بدور الفن في الحياة، والصلة الحتمية القائمة بينه وبين المجتمع والجماهير.

وقد نشأ منذ منتصف القرن العشرين تيار أطلق عليه اسم «علم اجتماع الأدب» أو «سوسيولوجيا الأدب» ودخل هذا العلم في الاتجاهات الشكلانية نفسها، فنتج عنه درس نقدي لا يهمل أثر المجتمع في الأدب، على الرغم من نظرته الشكلية إلى الأدب، وأنه بناء لغوي، له خصوصيته، وله تميّزه ونظامه.

ولكن هذا الاتجاه عدّل النظرة الشكلية، فهو مثلاً عند لوكاتش ليس شيئاً تقنياً أو لغوياً فحسب، كما هو عند الشكلانيين ومن بعدهم البنيويون، ولكنه القالب الجمالي المعطى للمضمون.

ميّز لوكاتش بين الواقع الحقيقي كما هو، والواقع كما قد يكون مجسداً

(١) انظر «مناهج النقد الأدبي» لإنريك أندرسون إمبرت، ترجمة د. الطاهر مكي: ص١١٧

في الأدب. والشكل الصحيح عندئذٍ -كما يراه لوكاتش - هو الشكل الذي يعكس الواقع بأكثر الطرق موضوعية ..[(١)]

إن هنالك - إذن - اتجاهاً شكلانياً متأثراً بالماركسية، وبهذا المنهج الاجتماعي النقدي يحاول أن يقيم علاقة بين الداخل والخارج.

طوّر الناقد الفرنسي الماركسي بيير ماشريه نموذجاً للعلاقة بين العمل الأدبيّ والواقع مختلفاً - على نحو مهم - عن نموذج لوكاتش الانعكاسي، فهو -كالشكلانيين في نظرته إلى المؤلف، يراه حِرَفياً منتجاً، مستخدماً للأدوات الفنية، ولكنه «يحول الأجناس الأدبيّة القائمة، والأعراف، واللغة، والإيديولوجيا، إلى منتج نهائي، أي إلى نصوص أدبية..»[(٢)]

إن الإيديولوجيا جزء هام في الأثر الأدبيّ لا يمكن تجاهلها.

يقول ماشريه: «إن روائياً جيداً من دون إيديولوجيا أمر لا يمكن تصوره».[(٣)]

ولكن الأدب -كالرواية مثلاً - ليس تعبيراً عن الإيديولوجيا، ولا انعكاساً للمجتمع، إنه صوغ أو إنتاج تخييلي للاثنتين معاً، فالإيديولوجيا والواقع - على حد سواء - يدخلان النص، ولكن ما إن تدخل الإيديولوجيا النص حتى تبدأ بالعمل مع العناصر الأخرى، وتتحول إلى تخييل، بحيث لا تعود الشيء نفسه الذي كانته من قبل..[(٤)]

ويتطور هذا التوجُّه الشكلاني الجامع بين الداخل والخارج، أي بين احترام الخصوصية الأدبيّة للنص ومراعاة الظرفية الاجتماعية والتاريخية التي

(١) النظرية الأدبية الحديثة: ٢٥٣-٢٥٤

(٢) السابق: ٢٦٤

(٣) السابق ٢٦٩

(٤) السابق

شكلت هذا النص، ويتشكل من هذا التطور «النموذج التكويني» أو ما يسمى كذلك «البنيوية التكوينية» أو الماركسية.

وهو اتجاه ارتبط بمنظر علم الاجتماع الماركسي الروماني المولد لوسيان غولدمان الذي عمل في فرنسة، وتوفي عام (١٩٧٠م).

وقد قدّم غولدمان منذ عام (١٩٤٧م) فرضية لم يتحوّل عنها أبداً، وقام على أساسها منهجه النقدي، وهي قوله: «بالنسبة إلى المادية التاريخية، يكمن العنصر الأساسي في دراسة الإبداع الأدبيّ في أن الأدب والفلسفة هما -على صُعُد مختلفة- تعبيرات عن رؤية للعالم. وإن الرؤى حول العالم ليست وقائع فردية بل اجتماعية..»[١]

وهذه البنيوية -كما سوف نبيِّن فيما بعد- لا تنظر إلى النص -كما تنظر إليه البنيوية الشكلية- على أنه عالم مغلق، مكتفٍ بذاته، وغير محتاج إلى الخارج أبداً، بل هي -مع اعترافها بخصوصية النص الأدبيّ، وبنيته اللغوية المتميِّزة، وتركيزها على ذلك كله تحاول -كما ذكرنا أن تقيم الحوار بين داخل النص وخارجه، بين الخطاب الأدبيّ والخطاب الإيديولوجي، انطلاقاً من أن الخطاب الأدبيّ ينطلق -كما يقول غولدمان- «من الوعي والسلوك الاجتماعيين..»[٢] ومن ثمَّ فإن الاستعانة بالمنهج الاجتماعي، أو بعلم «سوسيولوجيا الأدب» تعين على الاقتراب من دلالة النص المركزية.

وهكذا يبدو المدخل الاجتماعي في دراسة الأدب شديد الحضور، شديد الإغراء لطائفة من النقاد، حتى الشكلانيين منهم، وذلك لأن الصلة بين الأدب والمجتمع هي صلة حتمية قائمة، ومن ثم سيبقى -في رأينا- لهذا النقد الاجتماعي حضوره سواء أكان هذا النقد مصاحَباً بفلسفة نظرية إيديولوجية معينة أم لم يكن.

---

(١) انظر «النقد في القرن العشرين» لجان إيف تاديه، ترجمة قاسم المقداد: ص٢٣٩

(٢) النظرية الأدبية الحديثة: ص٢٧٧

الفصل الثالث

المنهج النفسي في النقد

تمهيد

يُنظر إلى هذا المنهج النقدي كذلك على أنه من المناهج التقليدية، وأنه يتعامل مع الأدب من الخارج ؛ إذ يركّز على شخصية المبدع.

ويقارب عمر التحليل النفسي للأدب حوالي مئة عام، فقد بدأ منذ مطلع القرن العشرين تقريباً، وهو لم يجئ - شأن غيره من المناهج النقدية - من رحم الفلسفة، بل جاء من عيادات الأطباء ؛ فقد كان فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩م) - وهو من أبرز رواد هذا المنهج - طبيباً نفسياً يعالج المرضى المصابين بأمراض نفسية مختلفة، وقد راح يستعين بالأدب في دراسة النفس البشرية، وفي علاج مرضاه، وفي توضيح بعض الآراء والأفكار التي كان يطرحها، ولا سيما ما يتعلق بـ «اللاوعي» الذي عدّه المخزن الخلفي -غير الظاهر - للشخصية الإنسانية، والمتضمن للعوامل الفعّالة في السلوك وفي الإبداع، وفي الإنتاج.

وبعد أن افتتن المحلّلون النفسانيون بالأدب بحثاً عن تأويلات لطروحاتهم، اندفع على إثرهم نقاد الأدب ودارسوه نحو التحليل النفسي «بحثاً عن معرفة جاهزة تأويلية تعطي حقيقة النص»[1].

---

(١) انظر النقد التحليلي النفسي، لمارسيل ماريني، ضمن كتاب «مدخل إلى مناهج النقد الأدبي»، ترجمة د. رضوان ظاظا، ص٦١ «سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٢١».

ومع مرور الوقت قوي تأثير علم النفس في الأدب، وذلك بإضافات علماء آخرين مثل «إدلر» الذي تحدّث عن عقدة النقص، و«يونج» الذي تحدَّث عن «اللاوعي الجماعي».[١] وغير هؤلاء.

ومع هذه الإضافات وغيرها فإن أقوى التأثيرات التي تركت بصماتها كانت للطبيب النمساوي اليهودي فرويد، الذي يعد الرائد الحقيقي لهذا الاتجاه النفسي في دراسة الأدب.

وكان فرويد محباً للفن، شديد التقدير والإعجاب بالكتاب والشعراء، ولا سيما أولئك الذين كانت لديهم خبرة بالنفس الإنسانية: المرضية والسوية على حدّ سواء، حتى ليمكن الوثوق بها أحياناً أكثر من الطب النفسي، وعلم النفس التقليدي..[٢]

مجالات النقد النفسي

كيف يدخل علم النفس في مجال النقد الأدبيّ؟

ما القضايا التي يطرحها هذا اللون من النقد ؟

يحاول المنهج النفسي في دراسة الأدب أن يلقي الضوء على كلٍّ من المسائل التالية:

١- البحث في عملية الخلق والإبداع الفني، وبيان العوامل الشعورية وغير الشعورية التي تتشكل من خلالها.

(١) مقالات في النقد الأدبي، إبراهيم حمادة: ص ٥٧

(٢) انظر كتاب «طفولة الفن» لسارة كوفمان، ترجمة وحيد أسعد: ص ٦٩ (دمشق: ١٩٨٩م).

وانظر كتاب «الهذيان والأحلام في الفن» لفرويد، ترجمة جورج طرابيشي: ص٧، بيروت: ١٩٨٦م.

٢- الدراسة النفسية للأدباء، لبيان العلاقة بين مواقفهم وأحوالهم الذهنية، وبين خصائص نتاجهم الأدبيّ، أي معرفة سيرة المؤلف لفهم إبداعه، وفهم نفسيته كذلك من خلال نصوصه.(١)

والمجال الأول هو الأقدم والأشهر من الثاني، ويضيف بعض الدارسين المتأخرين مجالاً آخر لهذا الدرس النفسي للأدب وهو:

٣ - دراسة العلاقة بين الأدب والآخرين، أي بيان تأثر المتلقي بالأدب.

١- عملية الإبداع الفني

إن الذي لا شك فيه أن العنصر النفسي أصيل في الأدب ؛ فالأدب - في جوهره - تجربة شعورية، وهو استجابة لمؤثرات نفسية معينة، ولكنْ كيف تتم عملية الإبداع الأدبيّ والفنيّ؟

ذهب فرويد إلى أن الخلق الأدبيّ والفني عامة قابلٌ لأن يُنظر إليه من خلال علاقته بأنشطة بشرية ثلاثة، هي: اللعب، والتخيل، والحلم.

إن الإنسان - في زعم فرويد - يلعب طفلاً، ويتخيل مراهقاً، ويحلم أحلام يقظة وأحلام نوم. والإبداع الفني - عنده - يشبه هذه الأنشطة ؛ يشبه اللعب لأن الطفل عندما يلعب يصنع عالماً خاصاً به ينظّم به أشياءه التنظيم الذي يوافق هواه، واللعب -في نظر فرويد - ليس ضد الجد، وإنما هو ضدّ للواقع، فالواقع المناهض للرغبات يتحول في لعب الطفل إلى واقع سانح لإشباعها. وما أشبه الشاعر بالطفل الذي يلعب عندما يصنع عالماً من خيال يصلح فيه من شأن الواقع ويعتاض به عنه.

والإبداع شبيه بالتخيل، لأن التخيل عند المراهق يعادل اللعب عند الطفل. إن المتخِّيل يصوغ بالتخيل عالماً محوره الأنا.

---

(١) انظر مناهج النقد الأدبي، لديتش، ص٥٢٣ (بيروت: ١٩٦٧م، ترجمة إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم).

ثم إن الإبداع شبيه بالحلم من حيث إنه انفلات من الرقابة، ومن حيث إن الصور فيه رمزية لها ظاهر ولها باطن.

وقد ركز المنهج النفسي في دراسة الأدب على هذا الجانب بشكل خاص، جانب ارتباط الإبداع الأدبي والفني بالحلم، من حيث إن كلاً منهما يمثل انفلاتاً من الرقابة، وهروباً من الواقع.

مناطق النفس البشرية

زعم فرويد -رائد هذا الاتجاه - أن النفس البشرية تتكون من ثلاث مناطق هي: (الأنا) و (الأنا العليا) و (الهُوَ أو الهِيَ) ولكل واحدة مضمون وعمل وأثر .[1]

١ - الأنا: (Ego) هي الجانب الظاهر من الشخصية، وهي شعورية، أي إن مكوناتها يمكن الشعور بها أو بآثارها، وهي منطقية خلقية، أي تميل إلى أن تكون تصرفاتها في حدود المبادئ الخلقية التي يقرها عالم الواقع، وهي تتصل بعالم الواقع لتحقيق النزعات الغريزية بالصورة التي تراها خلقية معقولة، وهي تغفل في أثناء النوم.

إن الأنا (Ego) إذن تمثل الوعي والإدراك، وتحفظ النفس، وهي غير منفصلة عن (الهو) و (الأنا العليا) بل تظل متفاعلة معهما، وتحاول أن تظل في وئام معهما.

٢- الأنا العليا (Super ego) أو الذات العليا، وهو قوة قاهرة رادعة، وهي مجتمع العادات والتقاليد التي تتكون عند الإنسان منذ الطفولة، وهي

(١) انظر «النظرية الأدبية الحديثة» لآن جفرسون، وديفيد روبي: ص٢١٤-٢١٥، والأدب وفنونه لعز الدين إسماعيل: ٩٤

لا تكف عن قول: (احذر، مكانك، إياك..) وما شاكل ذلك من الأوامر والتعليمات والزجر والتوبيخ، فهي الناقد الخلقي الأعلى الذي يشعر (الأنا) بالخطيئة، فهي - إذن - مكلفة بـ (الأنا) ورقيبة عليها «وهي عنصر لاشعوري، وهي لا تفترق عن الضمير المسيحي المألوف، أو إله سقراط المتغلغل في كل شيء..»[١] كما يقول بعضهم.

٣- منطقة (الهو، أو الهي) (id) وهي قوة جموح، تجتمع فيها الغرائز والشهوات التي تزين الهوى لـ(أنا) وهي لا تتجه وفق المبادئ الخلقية، وإنما تسير على قاعدة تحقيق اللذة والابتعاد عن الألم، وهي لا تتقيد بقيود منطقية، ومن مركباتها النزعات الفطرية الوراثية والمكبوتة، وأهم هذه المركبات -بحسب رأي فرويد - النزعة الجنسية. ومن أهم خصائص هذه المنطقة الثالثة أنها لاشعورية.[٢]

وعند السّبات تهدأ قبضة الـ (الأنا العليا) على (الأنا) فتنطلق نوازع الـ(الأنا) التي زينتها لها (الهو) وكبحتها الـ (الأنا العليا) فتتبدى على شكل حلم، فتحقق رغبات كان الحالم يطمح إلى تحقيقها، ولكنها كُبحت بقبضة الرقيب المسمى بـ (الأنا العليا) كما عرفت.

والحلم قد يكون صريحاً واضحاً، وقد يكون غير واضح، وعندئذٍ تصبح صور الحلم دلالات رمزية.

يبنى على ما تقدّم أن الفن - بحسب هذا الاتجاه - هو كالحلم من عمل اللاشعور، واللاشعور هو خاصية منطقة (الهو) التي لا تعمل وفق المبادئ الخلقية، ولا تتقيد بقيود منطقية، ومن مكوناتها النزعات الفطرية الوراثية

(١) السابق: ٩٥، وانظر «في النقد الحديث» لنصرة عبد الرحمن: ١٨٧

(٢) الأدب وفنونه: ٩٦

التي أهمها النزعة الجنسية، فالفن إذن - في زعمهم - صدى في أصله الأصيل لتلك النزعات الجنسية.

إن العمل الفني تدفع إليه أسباب هي الأسباب التي تدفع إلى الحلم، ويحقق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحلم، وهو كذلك يتخذ من الرموز والصور ما ينفس عن هذه الرغبات، ويخلق بين هذه الرموز والصور علاقات بعيدة وغريبة..[١]

الفن إذن كحلم الحالم، والحلم -بحسب فرويد - «هو التحقيق المتنكّر لرغبة مكبوحة أو مكبوتة..»[٢] وآليات عمله كآليات عمل الأحلام، فالفنان شخص يحلم، والصور التي تتبدّى له -كالصور التي تتبدى للحالم - رموز لمكونات اللاشعور الذي ينطلق منه الفن الراقي الأصيل.

وعدّ فرويد الغريزة الجنسية أم الغرائز، وجعل الفن تعبيراً عنها، ولذلك جعل تحليله للأدب وتفسيره له منطلقين من هذه الغريزة.

عقد الغريزة الجنسية

اعتمد فرويد على مجموعة من العُقد النفسية التي ردّها جميعاً إلى الغريزة الجنسية، من أبرزها:

-عقدة أوديب: وتعني ميل الذكر إلى أمه ميلاً جنسياً يجعله يغار من أبيه، وقد يحقد عليه، لأنه يأخذها منه.

-عقدة إلكترا: وهي عكس العقدة السابقة، وتعني ميل البنت إلى أبيها ميلاً جنسياً، يجعلها تغار من أمها، وقد تحقد عليها، لأنها تعتقد أنها قد أخذته منها.

---

(١) السابق: ١٠٠

(٢) النظرية الأدبية الحديثة لآن جفرسون وديفيد روبي، ترجمة سمير مسعود: ص٢١٢

- العقدة النرجسية: وهي حب المرء نفسه جنسياً.

-عقدة الخصاء: وهي خوف المرء خوفاً لاشعورياً من فقدانه أعضاءه التناسلية عقاباً على إتيانه أفعالاً جنسية محرّمة[١]، كزناه بالمحارم، أو رغبته في الأم... إلخ.

وهكذا يبدو المرء - في هذه التصورات السقيمة - عبداً لدوافعه البيولوجية، أو لمكبوتاته الداخلية، ولا سيما الدوافع الجنسية، وإنّ الحكم الفرويدي يقوم عندئذ على أن الأديب إنسان مريض، تحركه غرائزه، قبل أن يكون شريراً، وهو يتفق في ذلك مع المذهب الطبيعي الذي يرفض أن يدين كائناً لم يكن مسؤولاً..[٢].

فالأديب - ولا سيما الشاعر - إنسان غير سوي، وهو شهواني على رغمه، والغريزة الجنسية أمُّ الغرائز، وإن جميع صور الجد والحماسة وغير ذلك مما يظهر في الشعر يرتد إلى هذه الغريزة ويرمز إليها.

يقول ديتش: «شاعت الفكرة التي تقول: إن الفنان مريض مصاب بالعصاب، مختل الاتزان، وإن الفن نتاج جانبي لهذا المرض..»[٣]

٢- النص وسيرة المؤلف

أما التطبيق الثاني للمنهج النفسيّ فهو تفسير النص الأدبيّ من خلال الحياة الخاصة لمؤلفه، وفي المقابل استنباط حياة المؤلف من خلال نصوصه.

إن الاتجاه النفسي في درس الأدب يحاول تتبع حياة المؤلفين لإيجاد العلاقة بينهم وبين أدبهم، أي دراسة سير المؤلفين لاتخاذها وسائل لفهم

(١) انظر نظرية الأدب، لتيري إيغلتون، ترجمة ثائر ديب، دمشق (١٩٩٥) ص٢٦٢ وما بعد..
(٢) ولبر سكوت، ضمن مقالات في النقد الأدبي: ٥٧
(٣) انظر مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق: ص٥٢٧

أعمالهم الأدبيّة وتفسيرها، ويحاول الناقد التقاط ما أمكنه من جزئيات السيرة الذاتية للمؤلف: طفولته، ونشأته، وظروف حياته، ومسّودات كتبه، ومذكراته، واعترافاته، وغير ذلك مما يعينه على الكشف عن أسرار كتابته وتفسيرها، وتحليل نفسية الكاتب من خلالها، إيماناً منه بانبثاق آثاره عن طبيعته وشخصيته[١].

ولأن العمل الأدبيّ انعكاس لشخصية صاحبه، فإنه - في المقابل - عونٌ على فهم حياته، ووثيقة من الوثائق التي ترشد إلى تعرفها وتدوين سيرتها، وهو مادة هامة تسمح بسبر أغوار الكاتب النفسية. وهو يفترض - كما رأى دي. إتش. لورانس - «أن الكاتب يسكب مرضه في كتبه، والناقد عندئذٍ يبدو محللاً، يتخذ الفن كالعرض المرضي، ويستطيع بتعليله وتفسيره أن يكتشف مكنونات الفنان اللاشعورية ودوافعه، ويمكن أن تؤدي هذه الاكتشافات بدورها إلى فهم العمل الفني، بل إلى تفسيره نفسَه..»[٢]

وفي حين يرى بعض علماء النفس أن الكاتب -عن طريق الكتابة - يتيح لرغباته المكبوتة أن تتسرب، يرى بعض آخر النقيضَ، فيذهب إلى أن الكاتب يكبح جماح هذه الرغبات الأكثر، معتقلاً نفسه في رموزه ..[٣]

ومن الواضح من هذا الاهتمام بالمؤلف كيف أن هذا الاتجاه النفسي في درس الأدب ينطلق من العناية بالمبدع / المرسل، ويوليه العناية الأولى بالدرس، رابطاً بين إنتاجه وبين تاريخه الشخصي أو سيرته الذاتية على نحو ما رأينا.

---

(١) انظر فن الشعر لإحسان عباس: ص١٧٥

(٢) ولبر سكوت، ضمن كتاب «مقالات في النقد الأدبي» ترجمة إبراهيم حمادة، ص ٥٩

(٣) انظر مناهج النقد الأدبي، لإنريك أندرسون إمبرت ترجمة الطاهر مكي: ص١٣٧

٣- النص والمتلقي

وفي التطبيق الثالث للمنهج النفسي يتجه الدرس إلى البحث عن صلة العمل الأدبيّ بالآخرين، وتأثرهم به، ويجتهد أصحاب هذا الاتجاه في الإجابة عن ذلك السؤال الذي طال به العهد، وهو «لماذا يستثيرنا الأدب؟ فيقولون: إنه يستثيرنا بأن يقدِّم في شكل رمزي غالبية رغباتنا الأساسية، بمعنى أن القارئ يعيش مرة أخرى أهم تجاربه الخاصة بمساعدة الرموز الشعرية..»[١].

وهذا التطبيق الثالث الذي يركز على المتلقي هو من التطورات الحديثة التي توقفت عند أهمية حالة القارئ، وراحت تزيح المؤلف من بؤرة الاهتمام، فأصبح التحليل النفسي يركز على ما يقدمه الأدب للقارئ من متعة وإشباع لرغباته، وصار العمل الأدبيّ تجربة يعيد القارئ بناءها ومعايشتها، وصارت القراءة ذاتها نصاً له دلالاته النفسية، لأن كل قارئ سيجلب إلى النص تجربته الشخصية المعبّرة عن تصوراته ونفسيته.

إن هذا التطبيق الثالث للمنهج النفسي ينطلق من أن استجابة المتلقي للعمل الأدبي، وأسلوبه في تأويله وفهمه والتأثر به، هو - في حدِّ ذاته - عنصر نفسي، ولذلك يعنى هذا الفرع من المنهج النفسي بالتركيز على (سيكولوجية) القارئ على نحو ما ركَّز الفرع السابق على سيكولوجية المؤلف كما رأيت.

وكان ريتشاردز من النقاد المهتمين بدراسة استجابه القارئ، وهو يرى أنه - نظراً للصعوبة التي يمكن أن نلقاها في دراسة نفسية الكاتب، وقلة ما هو علمي فيما يمكن التكهن به عن علاقات نفسية بين الكاتب وعمله

(١) موجز تاريخ النقد الأدبي، لفيرنون هول، ترجمة محمود مصطفى، وعبد الرحيم جبر، ص١٦٩

- يحسن الاتجاه إلى الحديث عن نفسية القارئ انطلاقاً من نظرية المعاني، وعنده أن نفسية حدث القراءة أقربُ إلى النقد من نفسية حدث الكتابة(١).

وهكذا يتحرك المنهج النفسي في دراسة الأدب في ثلاثة اتجاهات هي: الإبداع، والمبدع، والقارئ أو المتلقي، ويقدّم عن كل اتجاه من هذه الاتجاهات تصوراً معيناً.

ملامح النقد الأدبيّ في المنهج النفسي

عُدّ المنهج النفسي في دراسة الفنون والآداب، وما قدّمه من آراء وأفكار وتصورات أقرب إلى التحليل النفسي منه إلى النقد الأدبيّ أو الدراسة الأدبيّة، ولذلك لم يُنظر إلى هذا المنهج بجدية لدى طائفة كبيرة من علماء الأدب والنقد، واستُقبلت الآراء التي طرحها بغير قليل من الريبة والحذر والتحفظ.

وسيبدو واضحاً من خلال العرض الذي سنقدّمه عن أبرز الملامح النقدية التي قدّمها المنهج النفسي أنها قد احتكمت إلى مجموعة من الآراء والقواعد التي قرّرها بعض العلماء النفسانيين، ولا سيما الأطباء والمحللون، وعلى رأسهم فرويد وتلامذته من أمثال يونج وإدلر وغيرهما.

إنه نقد - كما يقول بعض الدارسين - قد خرج من عيادات الطب النفسي(٢)، ولم يخرج من بحوث الأدباء والنقاد ودراساتهم وتحليلاتهم.

أبرز الآراء النقدية للمنهج النفسي

قدّم المنهج النّفسيّ في دراسة الأدب الذي يعدّ أقرب إلى التحليل النفسي منه إلى النقد الأدبيّ مجموعة من الآراء والقواعد التي تحتكم - كما ذكرنا -

---

(١) انظر (مناهج النقد الأدبي) لإنريك أندرسون إمبرت: ١٢٩

(٢) انظر «النظرية الأدبية الحديثة» لآن جفرسون، وديفيد روبي: ص ٢٠٨

إلى ما قرره بعض العلماء النفسانيين، ولا سيما الأطباء والمحللون منهم، وعلى رأسهم فرويد، ومن أبرز هذه الآراء:

١- إن العنصر النفسي عنصر أصيل في العمل الأدبيّ، فهو تجربة شعورية، بل هو استجابة لمؤثرات نفسية معينة، فهو صادر عن مجموعة القوى النفسية المختلفة.

٢- إن استجابة المتلقي للعمل الأدبيّ هي عنصر نفسيّ كذلك، وما الإعجاب الذي يستقبل به العمل الأدبي عند قارئ، والاستهجان الذي يلقاه - في المقابل - عند قارئ آخر، إلا لارتباطه بسبب نفسي عند هذا وذاك، وإنّ من فروع هذا النقد الاهتمام بسيكولوجية القارئ مثل الاهتمام بسيكولوجية المؤلف، ويرى نورمان هولاند الذي عالج مسألة ما يدور بين القارئ والنص «أن مصدر اللذة التي نستمدها من الأدب يكمن في تحويل رغباتنا ومخاوفنا إلى معان مقبولة من الوجهة الثقافية. وأن النص مسرح تواطؤ بين المؤلف والقارئ.. وأن ما يجذبنا إلى النص - قرّاءً - هو التعبير السريّ عما نريد سماعه مهما بلغ من إنكارنا لذلك، ويتعين على التخفي أن يكون على قدر كافٍ من الجودة بحيث يدفع بالرقيب (الأنا العليا) إلى الاعتقاد بأن النص جدير بالاحترام، وعلى قدر كافٍ من الرداءة، بحيث يتيح للاوعي أن يلمح ما هو جدير بالاحترام..»[1].

ويرى ريتشاردز - نظراً للصعوبة التي يمكن أن نلقاها في دراسة نفسية الكاتب، وقلة ما هو علمي فيما يمكن التكهُّن به من علاقات نفسية بين الكاتب وعمله - الاتجاه إلى الحديث عن نفسية القارئ، انطلاقاً من نظرية المعاني، وعنده أن نفسية حدث القراءة أقرب إلى النقد من نفسية حدث الكتابة ..[2] كما سبق أن ذكرنا.

(١) النظرية الأدبية الحديثة: ٢١٥

(٢) مناهج النقد الأدبي، لإنريك أندرسون إمبرت: ١٢٩

ويرى ريتشاردز مع صديقيه أوجدين و وود (Wood) أن الجمال: «هو ما يفضي إلى معادلة من الانسجام المتزامن» أي إلى إحداث نوع من الاستجابة المتناغمة (الهارمونية) في نفوس المشاهدين، بسبب مثيرات العمل الفنيّ..[1]

٣ - إن اللاشعور الذي هو من خاصية منطقة (الهو) هو المصدر الحقيقي للإبداع الفني، والإبداع الفني المتميّز هو إنتاج غير واع.

وإذا كان يمكن القول إن العمل الفني يتم عند المبدع أحياناً في حالة شعورية، فإن هذا العمل يكون أكثر قرباً من أعماق نفسه إذا تم في حالة لاشعورية، لأنه في هذه الحالة يؤدي غرضه بالنسبة إلى الفنان، في أنه يخفف عنه القدر الزائد عن احتماله، وينفّس عن النزعات الفطرية والرغبات المكبوتة في اللاشعور، لا في صورة أو صور سافرة، وإنما في رموز تحمل الدلالة نفسها، يؤلف بينها في صورة حرة تلقائية[2]..

٤ - يزعم الفريديون ومن شايعهم أن هنالك علاقة بين الفن والمرض العصبي، وأن الفنان إنسان غير سوي، مريض مصاب بالعصاب، مختل الاتزان، وأن الفن نتاج جانبي لهذا المرض والاختلال[3]، وهو هترات غير الأسوياء.

٥ - ونظراً إلى أن الأديب إنسان مريض، وهو عصابي عنيد، فإنه معرض للانهيار والتمزق بل معرَّض للجنون، ولكنه يمنع نفسه من أن تتمزق بعمله الإبداعي، يقول إنريك أندرسون إمبرت: «كل فنان عندهم مختل الأعصاب، إذا لم يَشْفِه نشاطه الخلاق فيحول على الأقل دون ترديه..»[4].

---

(١) مقالات في النقد الأدبي، ترجمة إبراهيم حمادة: ص ٥٩

(٢) انظر «الأدب وفنونه» لعز الدين إسماعيل: ص ١٠١

(٣) مناهج النقد الأدبي، لديفد ديتش، ص ١٤٨

(٤) مناهج النقد الأدبي، لإنريك أندرسون: ١٢٨

وقد اتخذ إدمند ولسن في مقاله «الجرح والقوس» رواية «فيلوكتيس» لسوفوكليس رمزاً للفنان، فقد نُبذ فيلوكتيس على جزيرة لأنه كان مصاباً بجرح كريه الرائحة، إلا أن رفاقه الإغريق ذهبوا يحضرونه من منفاه لحاجتهم إلى قوسه السحرية في الحروب الطروادية، فالفنان يدفع لقاء رؤاه الخلاقة مرضاً، ويتنكر له الجميع، وهو ما يزال بحاجة لأن في فنه قدرة على الشفاء.[1]

٦ - الأدب وليد اللاشعور، وهو عند فرويد تعبير عن اللاوعي الفردي، ولكنه عند يونج تعبير عن اللاوعي الجمعيّ، وهو يرى أن اللاشعور مستقر يحتفظ فيه العقل بماضي جنسه، بل بحقائق حياته قبل النشأة الأولى. وقد وجدوا في الآثار الأدبيّة صوراً عليا وأصداء لأساطير عريقة تتردد في حياة البشر.

وما دام الأدب كله - أو كثير من تصوراته - مستمداً من المنطقة الغيبية التي لم تكتشف بعد (اللاشعور) فإن النقد عندئذٍ هو «اكتشاف المنطقة الأعمق في الروح بحثاً عن ميتافيزيقية الشعر..» [2].

٧ - يرى فرويد أن الأدب تعبير مقنع، وأنه تحقيق لرغبات مكبوتة - قياساً على الأحلام[3] - وهو يحتوي على «معنى ظاهر» وعلى «معنى مضمر» تماماً كالحلم. إنه انعكاس لنفسية الكاتب، لبواعث لا يشعر بها وهو يعد كتابته، وإن تحليل «المعنى المضمر» لكتاب ما يحدد تماماً التحليل النفسي للأدب..[4].

---

(١) مناهج النقد، لديتش: ٥٢٨

(٢) مناهج النقد الأدبي لإنريك أندرسون: ص ١٤٨

(٣) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن: ١/ ١٥

(٤) تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، لكارلوني وفيللو: ص ١٠٦ (دار الحياة، بيروت)

ويبدو الأدب - في هذه الحالة - وكأنه رمز للرغبات المكبوتة في اللاشعور، والعمل الفني إشارة أو رمز يقوم مقام شعور الفنان، وهو بهذا يمكن أن يعد إشارة رمزية بالنسبة إلى الفنان نفسه، الذي يصير -بعد أن يتم العمل الفني - فرداً متذوقاً مستمتعاً أكثر منه مبدعاً.(١)

٨ - وينظر في - ضوء ما تقدّم - إلى الصور الأدبيّة على أنها رموز تفصح عن خبايا نفس مضمرة تحيل على اللاوعي، وعلى ما في النفس المبدعة من عقد ومركبات وحضارات.

«وفي دراسة للكتاب الرومانتيكيين الإنجليز تحت اسم «المحب الشرير» The Demon Lover (١٩٤٩) يطبق آرثر ورموت: نتائج برجلر على أشعار ورد زورث، كوليردج، شيللي، بيرون. ويدعي ورموت أن أشعار هؤلاء الخمسة توضح عقدة التعلق بالأم. وفي استعراض للرموز الشعرية التي استخدموها، تمادى إلى حد القول:

«إن أشكال القباب، الجبال، الأهرامات، الأقداح - في حد ذاتها - تعد إشارات للنهود. والجداول، والنافورات، والينابيع يمكن استخدامها لتكون رموزاً لمصدر الغذاء السائل كما هو الحال بالضبط بالنسبة إلى ثمار التفاح، والأطعمة بوجه عام، التي يمكن بالمثل أن ترتبط بنفس الموضوع. وهناك رمز - أكثر تعقيداً - لاتجاه الطفل نحو الثدي، هو الشجرة، فمثلما تمتص السائل من الأرض الأم وقت الربيع، وتتنفس خلال أوراقها طوال الصيف، وتتخلص من عصارتها في الخريف، فإن لهذه معاني ضمنية محددة تتصل بالفم. ومع ذلك فتبدو الطيور هي أكثر الرموز شيوعاً بالنسبة إلى الثدي في الأدب الرومانتيكي، وقد بدا هذا عسيراً على الفهم في أول الأمر، وخاصة بالإشارة إلى حقيقة أن التحليق في الجو له بعض

---

(١) الأدب وفنونه: ١٠٢

الارتباطات بعملية الاتصال الجنسي، وأن الطائر يعد رمزاً لعضو التذكير، ومع هذا، فالطيور بالمقارنة إلى غالبية الحيوانات من الصعب تميزها من الناحية الجنسية، فالاختلافات في اللون تعد غير هامة بالنسبة إلى الطفل فيما يتعلق بهذا الشأن. وهذا يجعلها رموزاً صالحة للمشاعر السابقة للعلاقة الجنسية المتعلقة بعقدة الثدي. وهي بالمثل تظهر وتختفي في مفاجآت لا يمكن إيضاحها، وقد يرمز هذا إلى حقيقة أن الطفل لا يتحكم في تقديم الثدي له أو إبعاده عنه، والحقيقة التي تبدو ذات أهمية خاصة بالنسبة إلى الشعراء هي أن الطيور تعد من بين فصائل الحيوانات التي تعبر عن مشاعرها في أغان اضطرارية. وهو تفسير مناسب للرمز اللاشعوري المعادل لتعبيرات طلب الثدي بالنسبة إلى الطفل»[١].

٩ - تبدو الروايات والمسرحيات ولا سيما القصيرة منها في هذا الاتجاه النقدي أقدر من القصائد، على الاستجابة لما يطرحه من آراء وأفكار، ولذلك يفضل النقد النفسي أو التحليل النفسي التعامل معها، وقد اقتبس فرويد نفسه ما أذاعه من أفكار من أعمال مسرحية وروائية معينة، من أبرزها «أوديب ملكاً» لسوفوكليس، ومنها استنبط عقدة أوديب، ومسرحية «هاملت» لشكسبير، ورواية «الإخوة كرامازوف» لديستويفسكي.

١٠ - ومن الواضح أن النقد النفسي هو نقد تفسيري، لا يُعنى بتحليل العمل الأدبيّ وبيان قيمه الفنية والجمالية [٢]، ولكنه يعنى بتفسيره واستنباط الدلالات النفسية التي فيه.

(١) موجز تاريخ النقد الأدبي، لفيرنون هول: ص١٧٤، وانظر كلاماً عن بعض هذه الرموز في كتاب «النظرية الأدبية الحديثة» لآن جفرسون وديفيد روبي: ص٢١٠

(٢) انظر مناهج النقد الأدبي لديتش: ص٥٢٤

نقد المنهج النفسيّ

إن هذا المنهج النقدي الغربي - شأن غيره من المناهج الغربية - ينطلق من حضارة مختلفة في التصورات الفكرية عن حضارتنا، وهو لذلك حافل بكثير من القيم الهجينة التي لا تقرها عقيدتنا ولا ذوقنا. ولكن ذلك لا ينفي وجود بعض الإيجابيات.

١- جوانب إيجابية

فمن جوانبه الإيجابية أنه لفت نظرنا بقوة إلى أهمية العنصر النفسي في الأدب، والصلة القوية الواشجة بينه وبين النفس البشرية، ذلك أن كل ركن من أركان الأدب: الأديب، والمتلقي، والعمل نفسه، يفضي بالضرورة إلى الحديث عن الحالات النفسية والوجدانية لدى المؤلف والقارئ.

كما قدم علم النفس آراء هامة في فهم «عملية الإبداع الفني» التي ظلت تكتنفها كثير من التفسيرات الغامضة، وآراء هامة عن بعض الحقائق النفسية، وعن بعض العلل والعقد التي تصيب النفس البشرية، ويكون لها تأثير في إبداعها ونشاطها.

وإذا كان النظر إلى الأديب - ولا سيما الشاعر - قديماً وحديثاً على أنه إنسان غير عادي، وأن تكوينه النفسي يختلف عن تكوين غيره، فإن علم النفس قدّم لنا إضاءات هامة في بيان هذا التكوين على ما فيها من شطط.

٢- المآخذ على المنهج النفسيّ

ولكن المآخذ على هذا الاتجاه النقدي كثيرة، ومن أبرزها:

١- إن ما يطرحه علم النفس من آراء وأفكار حول النفس البشرية مما عرضنا لبعض منه ما هو إلا افتراضات لا ترقى إلى مستوى الحقائق، وهي جميعها مما لا دليل علمياً مقنعاً على صحتها.

٢- وهذه الآراء - إن صحّت - مستنتجة من نماذج بشرية معينة، ولا يجوز تعميمها، فالإنسان ليس نموذجاً واحداً، ومن عظمة الخالق - عزّ وجلّ - أنه لم يخلق أحداً نسخة طبق الأصل عن آخر.

يقول فيرنون هول: «وأكثر الاعتراضات رسوخاً بالنسبة إلى النقد الفرويدي هو أنه يميل إلى صبّ الشخصيات في «قوالب» وذلك بالنسبة إلى أية مسرحية أو قصة.. والنماذج الفرويدية المتنوعة هي بالضرورة تعميمات حول الطبيعة البشرية»[1].

وهكذا يتم في هذا النقد التغاضي عن الفروق الفردية بين بني البشر، ويُتَعامل معها جميعاً وكأنها صورة واحدة.

٣ - ومن الناحية المنهجية فإن هذا النقد تحوّل - أو كاد - إلى تحليل نفسي، واختنق فيه الأدب نفسه، وضاعت قيمه الفنية والجمالية في لجة التحليلات النفسية، والكلام على العقد والأمراض.

إن غاية أي نقد أدبي هي الأدب نفسه، وليس علم النفس «والنقد لا يمكن أن يتحول إلى علم نفس، ولا كلُّ حصاد العمل إلى مظهر نفسي يقدم لنا نظرية عن الشخصية الإنسانية، وليس نقداً أدبياً..»[2].

٤ - وبسبب إهمال هذا النقد للقيم الجمالية والفنية التي في العمل الأدبيّ وعنايته بالتحليل النفسي، والبحث عن دوافعه، يستوي في الدرس عنده النص الجيد مع النص الرديء في دلالته النفسية.

٥ - وبسبب اهتمام هذا النقد بسيرة المؤلف، وعدّها المفتاح لفهم أدبه،

---

(١) موجز تاريخ النقد الأدبي: ص ١٧٢، ١٧٤

(٢) مناهج النقد الأدبي، لإنريك أندرسون إمبرت: ١٢٩

وبسبب انطلاقه في تفسير العمل الأدبيّ من معرفة نفسية مؤلفه «يستبعد آلياً نقد أي عمل مجهول المؤلف، أو مشكوك في أبوته، أو أبدعه إنسان لا نعرف عنه غير القليل..»[١].

٦ - إن افتراض أن الأديب مريضٌ نفسياً - إن صحّ - والزعم أنه مصاب بالعصاب أو غيره من الأمراض الذهنية ينسحب على جميع الأشخاص الذين يمارسون فعاليات فكرية.

يقول ترلنج: «إذا كنا ما نزال نريد أن نربط بين قوة الأديب وعصابه فعلينا أن نرضى بأن نربط كل قوة فكرية إلى مرض العصاب.. يستوي في ذلك المنطقي والاقتصادي وعالم النبات والعالم الطبيعي ورجل اللاهوت، وليست هناك مهنة - مهما تكن محترمة أو نائية أو عقلانية - تعفى من هذا التفسير النفسي..»[٢].

إن الربط بين الإبداع الأدبيّ والأمراض الذهنية عند المبدع غير علمي وغير مسوّغ، ولا نستطيع القول: إنه كلما تحقق العامل النفسي أنتج أدباً «إن آلاف الناس يتعرضون لحالات التوتر الداخلي الشديد، لحالات الكبت، لحالات العصاب.. إلخ، لكن عدداً قليلاً منهم هم الذين يبدعون أعمالاً أدبية..»[٣].

ويقول يونغ نفسه: «إذا تابعنا عادات الحكم في التحليل النفسي فسنرى أن الاهتمام ينقل وجهته من العمل الفني ليضيع في الفوضى المعقّدة للسوابق النفسية والمنطقية، وهكذا سيصبح الشاعر حالة مرضية، ومثالاً يحمل رقماً محدداً في سايكولوجية الجنس المرضية. وبهذا فإن التحليل النفسي للعمل

(١) السابق: ١٢٩

(٢) مناهج النقد الأدبي، لديفد ديتش: ٥٢٩

(٣) مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل: ٧١

الفني سيبتعد عن موضوعه، وسيحمل النقاش إلى ميدان إنساني عام غير خاص بالفنان، ومن دون أهمية بالنسبة إلى فنه..»(١).

إن الأديب إنسان سوي، وقد خلقه الله -كالبشر جميعاً - في أحسن تقويم، وهو إنسان مرهف حساس، له ملكات ومواهب إبداعية، وهو ليس في مصاف الأنبياء كما تدعي الرومانسية وغيرها، ولكنه ليس مريضاً، ولا مصاباً بالعقد والأمراض الذهنية كما يدعي فرويد ومن شايعه، وما يُبْدِعه الأديب فيه الحق والباطل، وقد يكون بعضه حكماً ومواعظ وأفكاراً نبيلة رفيعة، وليس كل ما يأتي به - كما يدعي أصحاب هذا الاتجاه - من «هتراتِ غير الأسوياء».

٧- ثم إن الأدب مختلف في جوهره عن الحلم «من حيث إن الفنان - إلى حد بعيد، أو على الأقل إلى حد ما - يسيطر على إنتاجه، أما الحالم فلا سيطرة له على حلمه، فالحلم يمكن أن يكون إفشائياً إجبارياً، أما الفن فهو تعبير مركب..»(٢).

ويقول غراهام هو: «لدى هذه النقطة - تشبيه الأدب بالحلم - تنهار معادلة علم النفس التحليلي للأدب بالأحلام، فالكاتب يسيطر على أوهامه، أما الحالم فلا يسيطر..»(٣).

٨ - إن الربط الدائم بين سيرة المؤلف وأدبه غير دقيق، وغير مطرد، فالأديب لا يعبّر دائماً عن تجارب عاشها، أو مرّت به، بل إن حياته لا يمكن أن تتسع أصلاً لكل ما نقرأ له من التجارب والأحداث.

---

(١) نقلاً عن منذر عياشي، مقال «الخطاب الأدبي والنقد اللغوي الجديد» مجلة الحرس الوطني السعودية (رمضان: ١٤٠٩هـ / إبريل: ١٩٨٩م) ص ١١٣

(٢) ولبر سكوت، مقالات في النقد الأدبي: ص٦٠

(٣) مقالة في النقد: ص٦١

يقول ديتش: «الأثر الأدبيّ قد يجسّد حلم الأديب لا واقع حياته، أو قد يكون «القناع» أو قد يكون «النقيض» الذي يختفي وراءه شخصه الحقيقيّ، أو قد يكون صورة من الحياة التي يريد الأديب أن يهرب من نطاقها.

ثم علينا ألاَّ ننسى أن الفنان قد يجرب الحياة تجربة مباينة من خلال فنه..»[١].

وينتهي ديتش من هذا إلى القول: «بهذا نستنتج أن التفسير للأثر الأدبيّ، أو استغلاله من ناحية السيرة، يحتاج دقة متأنية، وفحصاً دقيقاً في كل حالة. إذ الأثر الأدبيّ ليس وثيقة من وثائق حياة صاحبه..»[٢].

٩ - يبدو أصحاب هذا الاتجاه النقدي منطلقين من أفكار وآراء مسبقة مستقرة في أذهانهم، وهم يحاولون تطبيقها على العمل الأدبيّ الذي بين أيديهم، وقد يلوون أعناق الدلالات، ويعتسفون التأويل، لكي يوافق ذلك تصوراتهم الجاهزة. وهم لذلك يعرضون عن دراسة عمل أدبي لا يستجيب لما يحملونه مسبقاً من الآراء والتصورات..

١٠ - وهذا المنهج النفسي يحط من قيمة الإنسان الذي كرّمه الله تعالى، وخلقه في أحسن تقويم، عندما يجعله محكوماً بغرائزه، ولا سيما الغريزة الجنسية التي يجعلها المحرّك الأول لهذا الإنسان، والمفسّر الرئيس لما يصدر عنه من الأفعال والتصرفات، ومن الإبداع الفني عند الأدباء، الذي هو نشاط يفترض أنه جاد صادر عن أناس متميّزين، لا عن مرضى، غير أسوياء تحركهم الغرائز والشهوات والجنس.

وبذلك يبدو الإنسان حيواناً شهوانياً، مجرداً من القيم، ولا يبدو للجانب الروحي، ولا للعقيدة أو الدين أي أثر في سلوكه وتصرفاته.

---

(١) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق: ص٥٠٢

(٢) السابق نفسه.

ولا شك أن ذلك كله هو وجه آخر من وجوه الحياة المادية الطاغية التي تسود تلك المجتمعات التي تنتج مثل هذه الأفكار المرضية، والتصورات السقيمة، في غيبة الإيمان والروحانيات..

١١ - الربط بين الإبداع والشذوذ، كأنه تشجيع على البوهيمية والشذوذ وإيحاء أنهما يحققان العبقرية والتميّز.

١٢ - يهمل هذا المنهج تأثر الأدب بالواقع الاجتماعي، عندما يجعل العوامل النفسية وحدها هي مصدر الإبداع.

١٣ - أهمل المنهج النفسي النص، وركّز على المبدع وحده، وبذلك وقع في أحادية النظرة التي وقعت فيها معظم المناهج النقدية الغربية..

١٤ - وأخيراً نقول:

إن الدافع اللاشعوري مهما كان حضوره قوياً في الأدب، ومهما كان استمداد الأديب منه قوياً جبرياً جارفاً، فإن ما ينظم الأدب، ويخرجه على الشكل الذي يتعاطاه القراء واضحاً مترابطاً مفهوماً، هو الشعور، هو العقل الواعي.

تقول إليزابيث درو: «الشعر ينبع من مصدرين، من جبرية غامضة تكمن في اللاوعي، ومن تنظيم صناعي تام الوعي..»[1].

ونحن - في الأصل - نجهل كيفية تشكل العمل الأدبيّ عند هذا المبدع أو ذاك، وهو يواجهنا عملاً متقناً تام الصنع، يلعب الوعي والإدراك دوراً واضحاً في خروجه على هذا الشكل الواضح المنظم.

وهكذا، فإن عُوار هذا المنهج النقدي، وفساد الآليات والمنطلقات التي اعتمد عليها، مما لا يخفى على أحد.

---

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٢٥

إن تصوراته - في الأصل - بنيت على أوهام وقيم فاسدة هجينة، وما بني على الباطل فهو باطل.

نماذج من النقد النفسي

(**النموذج الأول** من كتاب التفسير النفسي للأدب للدكتور عز الدين إسماعيل)

حدث أن ورد الشاعر ذو الرمة على الخليفة عبد الملك بن مروان يمدحه فأنشأ يقول:

ما بال عينك منها الماء ينسكب   كأنه من كُلىً مفرية سرِبُ

وكانت عين عبد الملك تدمع أبداً. وتقول الرواية: إن عبد الملك حين سمع هذا البيت نهر الشاعر، وقال له: وما شأنك وهذا ؟ وكأنه ظن أن الشاعر يوجه إليه سؤالاً شخصياً ينتظر عنه جواباً. وقد عاب النقاد على الشاعر هذه الصورة لأنها -في رأيهم - قبيحة أولاً، ولأنه واجه بها الخليفة ثانياً. وهم بذلك يقدمون إلينا خير مثال للنقد الجمالي والخلقي.

وصحيح أن الكلى المفرية منظر غير بهيج، وحق أن الخلق يأبى على شاعر أن يواجه الخليفة بهذه الصورة التي تنال من نفسه، لكن الحكم على فن ذي الرمة من هذين الجانبين، والانتهاء إلى ما قيل في فساد ذوقه وقبح صوره، ظلم كبير للشاعر وللنقد على السواء، وأفضل من هذا أن نبحث في ذلك القرار البعيد من نفسية ذي الرمة عن دلالة ذلك الرمز الذي استخدمه، أعني الكلى المفرية التي ينسكب منها الماء.

وذو الرمة هو الشاعر الذي عاش حياته في الصحراء وللصحراء، يجوب فلواتها ليلاً ونهاراً، ويسمع فيها - كما يحدثنا في شعره - عزيف الجن، ويعاني فيها ما يعانيه الوحيد في المكان المهجور. ولعله قد حدث له ذات مرة

أن كان في جوف الصحراء وقد استبد به العطش، وعندما هرع إلى قرابه يستسقيه وجد أن خوارزه قد فسدت، وأن الماء قد تسرب منها فلم يبق منه ما يبل ظمأه. ولم يشأ ذو الرمة - فيما نظن - أن يشبه عين الخليفة بمزادة الماء المفرية، وإلا لسكت على البيت الأول، ولكننا نجده يحدثنا -منساقاً مع شعوره الباطن - عن قصة هذه الكلى المفرية فيقول في البيت التالي:

وفْـرَاءَ غَـرْفـيّـة أثـأى خـوارزَهـا مـشلـشل ضيعته بينـهـا الكُتَبُ

فقصة الكلى المفرية في تاريخ ذي الرمة النفسي -إذا صح التعبير - شيء محفور، وليس مجرد صورة عقلية يرسمها الشاعر لعين الخليفة، ففي تلك الحال من العطش، واللهفة إلى من يروي ظمأه، يخيل إليه أنه قد وصل إلى النبع، أو أن ركباً قافلاً في الصحراء قد أتاه بخبر من عند محبوبته يروي ظمأه ويشفي غليله.

فإذا جاء ذو الرمة الخليفة واستهل قصيدته بهذه الصورة، فليس لأنه جاء يتهكم به، وإنما الغالب أنه جاء وفي نفسه أن الخليفة سيقضي له حاجته، وسيغدق عليه من عطاياه. ولقد نفد ماء حياته في جوف الصحراء، ونضب ماء قلبه في صحراء الحب، وليس له إلا أن ينقذه الخليفة، وقد أتاه شاكياً ضياع زاده في صحراء تلك الحياة، وهو في وحدته لا يكاد يتماسك أو يجد له سنداً أو معيناً. فهي إذن شكوى مرَّة تلك التي أراد الشاعر التعبير عنها، وليست تهجماً منه على الخليفة أو فساد ذوق.

(النموذج الثاني من كتاب نفسية أبي نواس للدكتور محمد النويهي)

يا خاطب القهوة الصهباء يَمْهَرها بالرطل يأخذ منها ملأه ذهبا

قصرتَ بالراح! فاحذر أن تسمِّعَها فيحلف الكرمُ ألا يحمل العنبا

إني بذلت لها لما بصرت بها صاعاً من الدر والياقوت ما ثُقِبا

فاستوحشتْ وبكت في الدنِّ قائلة يا أمُّ ويحكِ أخشى النار واللهبا

فقلت: لا تحذريه عندنا أبداً قالت: ولا الشمسَ؟ قلت: الحر قد ذهبا
قالت: فمن خاطبي هذا؟ فقلت: أنا! قالت: فبعلي؟ فقلت: الماءُ قد عذُبا
قالت: لقاحي؟ فقلت: الثلج أُبرِدُه قالت: فبيتي؟ فما أستحسن الخشبا
قلتُ: القنانيُّ والأقداح ولّدها فرعونُ، قالت: لقد هيَّجتَ لي طربا!
لا تُمكِنَنِّي من العربيد يشربني ولا اللئيمِ الذي إن شمّني قَطَبَا
ولا المجوسِ فإن النار ربهمو ولا اليهودِ ولا من يعبد الصُّلُبا
ولا السفالِ الذي لا يستفيق ولا غِرٍّ الشباب ولا من يجهل الأدبا
ولا الأراذلِ إلا من يوقرني من السقاة ولكن اسقني العربا!
يا قهوة حَرُمَتْ إلا على رجل أثرى فأهلك فيها المال والنشبا

هذه أبيات حلوة التنغيم، عظيمة الإشجاء للقلوب، فيها يتجلى مقدار حبه للخمر ووله بها. وهي في الحقيقة لم تنظم للقراءة، ولكن للغناء الشجي، وهي بعد صادقة التصوير لتجربة شاهدها الكثيرون منها، حين خطبت أختهم أو بنتهم، فجزعت وارتاعت، وأبت أن تترك منزل أبويها الذي عاشت فيه طوال حياتها وألفته، وتخوفت من تلك الحياة الغريبة في بيت البعل، وما سيحدث لها في «ليلة الدخلة». فجاءت إلى أمها باكية منتحبة تقول: إنها لا تريد أن تتزوج؛ ولا تريد أن تترك أمها وأن تخرج من بيت أبويها الآمن إلى ذلك البيت الغريب المخيف، وقوله: «أخشى النار واللهبا» وإن وصف خوف الخمر من أن تطبخ، فهو يصف في باطنه جزع الفتاة العذراء من نار الاتصال الجنسي ولهبه. فيستعملون فنون الإغراء في طمأنتها وإثارة شغفها، وتجتمع عليها الأم والعمات والخالات يهدئن من روعها، ويزينَّ لها حياة الزوجية، ويصفن لها حقها وجاهها، ويطنبن فيما سيكون لها من الأثاث الفاخر والمتاع النفيس.

ولكن أقوى شعره في هذا الموضوع أبياته الرائعة:

قطربّل مربعي ولي بقرى الـ كرخ مصيف، وأمي العنب
ترضعني دَرَّها وتلحقني بظلها والهجير يلتهب
فقمت أحبو إلى الرضاع كما تحامل الطفل مسه السَّغب

وهو وصف دقيق مؤثر لحاجته إلى حنان الأم، وظمئه إلى رعايتها، تأمل في هذا الطفل الضعيف المتهافت الخائر القوى يتحامل على نفسه، ويجر جسمه الظامئ المضرور، ويدب بجهد إلى أمه يلتمس ثديها ليشبع جوعه، ويبل عطشه، وينشد صدرها الواسع الرحيم يستظل به ويحتمي من قسوة الطبيعة حوله.

(النموذج **الثالث** من كتاب في الميزان الجديد للدكتور محمد مندور)

يقول الدكتور مندور:

نظر الأستاذ خلف الله فوجد الحجاج يقول: «إني لأرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها وإني لصاحبها... وإني... وإني...» وذكر أن في علم نفس الأطفال مرحلة تسمى مرحلة التركيز الأني، وهي تلك التي يرد فيها الأطفال كل شيء إلى أنفسهم، كأن العالم الخارجي امتداد لذواتهم، وكأنهم جزء لا ينفصل عن ذلك العالم حتى يتم لهم إدراك انفصال أجسامهم عن غيرها وتميزها عما سواها، وها هو الحجاج يكثر من استعمال ضمير المتكلم، وإذن فلابد أنه ولوع بذاته، مركز للعالم في أنيته.

ويقول الدكتور مندور: «وأنا بعد لا أرى في هذا أنية ما، وإنما هي حماسة قلب تلتمس من طرق الأداء ما يشفيها ؛ ذلك ما يحدثني به المنهج الفقهي، المنهج الطبيعي المستقيم».

ثم يقول الدكتور مندور معلقاً على تحليل الأستاذ خلف الله: «هذا مثل لطغيان علم النفس على الأدب».

النموذج الرابع

-وأورد مندور شاهداً آخر على اعتساف النقد في المنهج النفسي، فأشار إلى ما لاحظه العقاد من أن المتنبي يكثر من التصغير، فربط بين ذلك وبين ما عرف به المتنبي من غطرسة وغرور ..»[1].

وعلق مندور على ذلك قائلاً: «وهذا من طغيان النفسيات على الأدب، فالتصغير - كما هو معروف - يستعمل للتحقير والتعظيم، فهو أداة هجاء وليس وليد كبرياء..» [2].

النموذج الخامس

-يورد عزّ الدين إسماعيل قول الشاعر عبده بدوي:

الحب لم يصبح حديثاً أو هتافاً في الصدور
الحب فيما طرزت كفايَ في الحقل النضير
قد كان أمس حكاية تروى وأشواقاً تمور
واليوم صار حديقة تلقى الغدير وتستدير
وتموجاً في القطن والصفصاف والقمح الوفير
حبي له جذر، له ساقٌ، له ثمر منير

ويطبق عليها المنهج النفسي فيقول: «هذه القصيدة - حين نمعن النظر فيها قليلاً - تتكشف لنا عن التجربة الجنسية بين الرجل والمرأة، وعما يلابسها في الوسط الريفي من ملابسات ؛ فالزوجة في - مستهل القصيدة - تقول: «قد وافى الحصاد» وهذا معناه أن الزوجة حامل، وأنها أوشكت على وضع طفلها، ثم إن خروج هذا المولود سيعيد إليها فرصة الاتصال جنسياً

(١) انظر «مطالعات بين الكتب» للعقاد: ١٢٤

(٢) الميزان الجديد: ١٤٥

بعد أن كانت قد انقطعت فترة من الزمن، وأما أنها قد انقطعت فيؤكده قول الزوجة لزوجها:

بيني وبينك من أغاني حقلنا الملتف سور
أنا لا أراك، فبيننا سدّ من الثمر المثير..» (١)

وبعدُ...

فهذه نماذج يسيرة اخترتُها لنقّاد كبار تورَّطوا في تطبيق هذا المنهج النفسي الذي يقوم في الأصل على أوهام وتصورات فكرية سقيمة، لا تثبت على التحقيق العلمي، ولا سند صحيحاً لها.

وقد بدا واضحاً ما وقع فيه الناقد من غلو وشطط، ومن اعتساف في التأويل، وتحميل للنص فوق ما يحتمل، من أجل تحقيق فكرة مسبقة يحملها الناقد ويريد إثباتها.

---

(١) التفسير النفسي للأدب: ص ١٢١-١٢٤

الباب الثاني

المناهج النقدية الحداثية

تمهيد

ملامح عامة للنقد الحداثي وما بعد الحداثي

لا يعيا المتتبعُ لحركة النقد الحديث وسيرورته عبر المناهج المختلفة أن يرصد مجموعة من الملامح الكبرى التي تشكل وجه هذا النقد، ومن أبرز هذه الملامح:

١ - إن النقد ذو حضور باهر في هذا العصر، حتى صحّ أن يسمي بعض المفكرين هذا القرن قرن النقد؛ ذلك أن كلّ شيء أصبح اليوم يخضع للمراجعة والأخذ والرد، ويعمل فيه مبضع النقد غير راحم.

هذا - في الغرب - عصر الشك والتشكيك، وزعزعة الثوابت واليقينيات، وعدم الإيمان بشيء قطعي. وفي مثل هذه الأجواء الفكرية يترعرع النقد، الذي هو مراجعة وتقويم واستكشاف، وتسمق أغصانه.

٢ - إن هذا النقد اليوم يشبه الكرنفال الكبير، من حيث الاختلاط، والاضطراب، والحرية، وعدم الاعتداد بالضوابط والقيود، ومن حيث عدم انسجام مناهجه بعضها مع بعض..[(١)]

لم يعد شيء مسلماً به، ولا قولٌ هو في موضع الثقة واليقين، ولا رأي - مهما كان مصدره - يعد لدى أولئك القوم - ثابتاً من الثوابت.

كل مذهب ينسف ما قبله، ويهدم ما تقدّمه، ويسفِّه ما مرّ من الآراء والأقوال والنظريات، في سلسلة من الهدم والنقض لا تعرف التوقف.

---

(١) انظر «النظرية الأدبية» لتيري إيغلتون: ص٣٣١

٣ - إن هذا النقد سريع التحول والتغير، يتبدل لبوسه في كل يوم.

إنه الخروج الدائم على المألوف، وخرقٌ للمعهود، إن شعاره هو الاستهانة بكل ما تقدّم، والخروج إلى الجديد - مهما كان نوعه - من أجل الإبهار والإدهاش وإحداث صدمة المفاجأة.

يتحدث بول دي مان عن السرعة التي لا تصدق «التي تتوالى بها الاتجاهات المتصارعة غالباً واحداً إثر الآخر، حاكمةً بالزوال على ما يظهر أنه أقصى ما بلغته الطلائعية قبل هذا بوقت وجيز.. »[١].

٤ - وهو - بعدُ - نقد شديد التطّرف، أحادي النظرة، ذو اتجاه واحد. ينظر إلى واحد من وجوه العملية الأدبيّة، أو إلى ركن واحد من أركان العمل الأدبيّ: كالشكل، أو المضمون، أو المؤلف، أو النص، أو المتلقي، ويراه وحده كلَّ شيء، ويسقط ما عداه من أركان أو عناصر.

وإذا كان هذا الوقوف عند جانب واحد قد عمَّق البحث في هذا الجانب، وساعد على استقصائه وتفصيل القول فيه، فإنه ورَّث إسقاطاً لبقية جوانب العمل، وإهمالاً لشأنها.

٥ - وهو يدعي الشّكلانية والفنية، وأنهما معياره، ولكنه - مع ذلك - صادر عن إيديولوجيات فكرية، وفلسفات، وعقائد وتصورات.

إن جميع المناهج - وهي تحارب الإيديولوجيا، وتدعي أنها تتحرر منها، أو تسعى إلى ذلك سعياً حثيثاً - ما هي في الحقيقة إلا ثمرة من ثمراتها، وهي خارجة من رحمها، فالنقد فكر، وكلُّ فكر هو نتاج تصور عقدي معين، ورؤية فلسفية خاصة للأشياء.

٦ - والنقد الحداثي، وما بعد الحداثي بشكل خاص هو نقد شكلاني، لم يعد يهتم بمضمون العمل الأدبيّ، ولا يحاول أن يلقي إليه بالاً.

---

(١) مجلة شؤون أدبية، ترجمة عبد الواحد محمد: ص ٩١ (العدد العاشر: ١٩٨٩).

إنه دعوة إلى الاهتمام بالمظاهر والشكليات من غير نظر إلى ما في داخلها، أو إلى ما تنطوي عليه.

وبذلك تتضاءل - أو تنعدم - في هذا النقد كلّ دعوة إلى الاهتمام بوظيفة الأدب، وتحل محلها الدعوة إلى الاهتمام بطبيعة الأدب. يُهْمَل «ماذا قال الأديب؟» من أجل «كيف قال؟».

وذلك أن هذا النقد الشكلاني كان ردة فعل لتيارات أهملت الشكل، أو أنها لم توله العناية المطلوبة.

يقول فيرنون هول: «مرت فترات بدت فيها دراسة الأدب دراسة لكل شيء تقريباً عدا العمل الأدبيّ ذاته.. وكان أكثر ردود الأفعال تطرفاً تجاه هذا الأمر هو نكران أي شيء سوى النص نفسه.

ولقد أدى هذا إلى وجهة نظر أكدت على النظر إلى العمل الأدبيّ كما لو كان قدم من فراغ.. ولقد قدّم الحمقى المتطرفون من هذه الحركة فرصاً مواتية لهجوم التقليديين، ووجد هؤلاء التقليديون متعة يملؤها الحقد في استعراض ما يسمى التفسيرات التي كانت تعتمد -إذا شئت القول - على جهل المفسّر لحقيقة أن بعض الكلمات من أشعار القرن السابع عشر تحمل معاني تختلف جذرياً عن تلك المعاني المتداولة اليوم..»(١).

٧- وتبقى ملاحظة هامة، وهي أن هذا النقد الغربي الحديث -على الرغم من سعة انتشاره، ووجود قدر كبير من التجانس والأهداف في مناهجه - ليس صورة واحدة، بل في هذا النقد الغربي اختلافات غير قليلة، بحسب الطبيعة الجغرافية والنفسية والفكرية للشعب الأوروبي الذي أنتجه.

---

(١) موجز تاريخ النقد: ص١٨٦

يقول ويليك متحدِّثاً عن خصوصية موجودة في نقد كل شعب من الشعوب الأوروبية على ما يجمع بينها من القواسم العامة المشتركة: «لا نملك إلا أن نلاحظ عمق الخصائص الوطنية، واستحالة تخطيها، وكيف أن كلّ أمة -على انفراد- ضمن هذا المدى الرحب في الفكر الغربيّ الذي تأتيه تيارات متشابكة -تأتيه من روسية والأمريكتين ومن إسبانية والدول الإسكندنافية- تحافظ بقوة على تقاليدها الخاصة بها في النقد الأدبيّ.. »[١].

وهكذا لم تنف العولمة الثقافية، أو النقدية - إن صحّ التعبير - وجود الطابع الخاص بنقد كل شعب على حدة.

٨- وأخيراً نقول:

إن هذا النقد الحديث الذي يكتب في هذه الأيام ليس هو بالجديد -كما يقول رينيه وليك- «إذ تحيط بنا المخلفات والبقايا وأمثلة الارتداد إلى المراحل القديمة من تاريخ النقد..»[٢].

إن جذور هذه المناهج النقدية الحديثة وما بعد الحديثة موجودة في النقد القديم، بشكل أو بآخر، إن بعضها قد لا يبدو على مثل الوضوح الذي يبدو عليه اليوم، وبعضها الآخر هو آراء متناثرة مبعثرة، ولكنها تتخذ اليوم طابع:

-التنظيم ولمّ المتناثر المبعثر، أو العرضي العابر، ليتشكل من ذلك منهج متكامل، أو نظرية ذات أسس فلسفية متناسقة.

-العلمية والموضوعية

(١) انظر مفاهيم نقدية (سلسلة عالم المعرفة / الكويت) ص ٤٦٧، وانظر كتابنا «مقالات في الأدب والنقد» ص١٠

(٢) السابق: ٤٦٦

-الأحادية التي أشرنا إليها

وعلى أن النقد الأدبيّ الحديث قد تطور كثيراً عما كان عليه الحال في العصور القديمة، إذ هو يستفيد اليوم من معارف وثقافات ومناهج لم يكن كثير منها متاحاً للناقد القديم.

اكتسب النقد الحديث كثيراً من العمق والمنهجية، وهو يتجه إلى أن يصبح فعالية فكرية مستقلة على الرغم من استعانته الدائمة بجميع المعارف والعلوم. وهو يحاول أن «يتعلمن» أي أن يصبح علماً، أو يتكلف آليات العلم وأدواته، وإذا كان ذلك قد أكسبه الكثير من الجفاف والتعقيد والغموض، فإنه جرده من الذوقية الساذجة، والانطباعية اللامنضبطة، وطبعه بطوابع الجدية والصرامة، وأبعده عن التقريرية..

ولا أظن أن كلام فرجينيا وولف عن خلو العصر من نقاد عظام شديد الدقة، فهي تقول:

«اتفق النقاد بلا تردد أن الناقد الكبير من أندر المخلوقات، ولكن إذا أظهرت المعجزة واحداً منهم فكيف نصونه... ولكن عصرنا فقير إلى حد العوز من كل ذلك. لم يظهر اسم واحد يسيطر على الباقين. ليس هناك أستاذ يفخر الصغار بالتتلمذ على يديه. لقد انسحب هاردي منذ زمن من الميدان، وهناك شيء دخيل في عبقرية كونراد لم تجعل منه ذا فاعلية كما جعلته معبوداً مبجلاً ومحلاً للإعجاب، ولكنه مبتعد ومترفع.

أما عن الباقين فعلى الرغم من أنهم كثيرون نشيطون، وفي أوج إنتاجهم الخلاق، فليس من بينهم من يؤثر تأثيراً ملحوظاً في معاصريه، أو يتجاوز يومنا هذا، وينفذ إلى المستقبل القريب الذي يحلو لنا أن نسميه بالخلود. إذا اتخذنا قرناً من الزمن ليكون محلاً لاختبارنا وتساءلنا كم من الأعمال أنجزت في إنجلترا في تلك الحقبة ولا زالت باقية؟ فسوف نجيب بأننا لا

نستطيع الاتفاق على كتاب واحد فحسب، بل سوف نختلف حتى على وجود هذا الكتاب..»[(١)].

ويُنظر إلى النقد الحديث اليوم على أنه نقد إيجابي من حيث إنه يسهم في العملية الإبداعية، ويزيدها ثراء وعمقاً، بما يقدم لها من احتمالات ودلالات، وبما نجح في أن يفجر فيها من رؤى وتصورات عميقة، ومهما تكن أحياناً متعسّفة متكلّفة فإن فيها الكثير من الجدة والطرافة.

ويبدو النقد القديم -بالمقارنة بالنقد الحديث - موجهاً ورقيباً بما يصدره من أحكام بناء على قواعد مقررة، وهو أقل إسهاماً في العملية الإبداعية من النقد الحديث، الذي ينظر إليه - بسبب من هذا - على أنه عمل إبداعي كذلك، إذ هو -في بعض المناهج - يفكك العمل الأدبيّ ويعيد إنتاجه من جديد.

لم يعد النقد «ميتالغة» أي لغة حول اللغة «كلغة المعاجم، بل هو نشاط إبداعي مثل الأدب ،وإذا ما جاز القول: إن الأدب إبداع تركيبي، فالنقد إبداع تحليلي..»[(٢)].

---

(١) انظر «القارئ العادي» لفرجينيا وولف، ترجمة د. عقيلة رمضان، الهيئة المصرية العامة، القاهرة: ص٢٤٠

(٢) انظر «مدخل إلى مناهج النقد الأدبي» سلسلة عالم المعرفة، الكويت.

الفصل الأول

الشكلية (الشكلانية)[1]

Formalisme

تعريف

الشكلانية أو الشكلية (Formalisme) مذهب أدبي ونقدّي، يذهب إلى أن قيمة كل عمل فني تتمثل في عناصر صياغته وأصالة أسلوبه.

وهي تضم مجموعة من المناهج النقدية التي تتعامل مع النص الأدبيّ على أنه كيان لغوي مستقل، ومن ثم فإن الأسلوب يعد الأساس في العمل الأدبيّ.

والواقع أن الاهتمام بالشكل هو شيء قديم في النقد الأدبيّ، وقد كانت قضية الشكل والمضمون في جميع العصور من أبرز القضايا الأدبيّة التي اختلف حولها النقاد ؛ فقوم يرون أن مهارة الأديب تكمن في أسلوبه، في حسن اختيار الألفاظ والعبارات، ونظمها على نسق معين باهر مخالف لأسلوب الكلام العادي. والأدب -والشعر خاصة - هو «ضرب من النسج

(١) يسمى النقد الشكلاني - بجميع اتجاهاته - عند بعض النقاد بـ(النقد النصي). انظر «النقد النصي» لجيزيل فالانسي، ضمن كتاب «مدخل إلى مناهج النقد الأدبي» ترجمة رضوان ظاظا (سلسلة عالم المعرفة - الكويت» ص ٢٠٩.

وجنس من التصوير» وأما المعاني فلا أهمية لها فهي «مطروحة في الطريق» يعرفها الجميع كما يقول الجاحظ.(١)

وقوم آخرون يرون أن الأدب وعاء الفكر، ومستودع الثقافة والخبرة، وهو غني بالتجارب الإنسانية، من سياسية، واجتماعية، ونفسية، وتاريخية، وغير ذلك.. ومن هنا تأتي أهميته، تأتي من عظم الأفكار والمضامين التي يحملها. إن الأدب -عند هؤلاء القوم- ليس تشكيلاً لغوياً باهراً فحسب، والناس لا يقرؤونه لهذا الجانب الشكلي وحده. بل يقرؤونه على أنه يقدّم تجربة إنسانية شعورية وفكرية ذات شأن. والشكل - عندئذٍ - وسيلة لإبراز هذه التجربة والتعبير عنها، وليس غاية في حدّ ذاته كما يقول هؤلاء الشكليون.

وقد مثلت على مدار التاريخ مدارس ومذاهب أدبية ونقدية مختلفة هذين الاتجاهين معاً.

فالكلاسيكية مثلاً اهتمت بالشكل، وعنيت به عناية فائقة تصل أحياناً حدّ التكلف، ولكن الرومانسية والواقعية اهتمتا بالمضامين والمواقف والأفكار، وقس على ذلك بقية المدارس والمذاهب.

كان هناك باستمرار - إذن - نقد فني جمالي شكلي، ونقد مضموني موضوعي.

وقد برز تيار النقد الشكلي بقوة منذ أوائل القرن العشرين، وراح يتجه إلى التأصّل و«العلمنة» والتعقيد. وهو في الحقيقة وجه آخر من وجوه النقد الفنيّ القديم، أو نظرية «الفنّ للفنّ».

وقد مثلت هذا النقد الشكلي في العصر الحديث مناهج نقدية متعدّدة، حداثية وما بعد حداثية، منها:

---

(١) الحيوان: ٣/ ١٣١-١٣٢

-مدرسة الشكليين الروس.
-مدرسة النقد الجديد في الغرب

-النقد الألسني: ومثلته الأسلوبية، والبنيوية، والتفكيكية، ونظرية التلقي، ونظرية النص.

ويتجه هذا النقد الذي ينطلق جميعه من الألسنية الحديثة، إلى جعل دراسة الأدب أكثر علمية ومنهجية، وأبعد عن الإيديولوجيا والانطباعات الذاتية الذوقية، والعوامل الخارجة عن الأدب.

وقد جمع هذه الاتجاهات النقدية - على ما بينها من فروق واختلافات، أو زيادة ونقصان - اهتمامُها - كما ذكرنا - بلغة النص الأدبيّ، ومحاولةُ دراسته دراسة شكلية تنأى عن جميع الملابسات الخارجية التي تتعلق به: كالتاريخ، والدين، والفلسفة، والسياسة.. وغيرها.

ولكن الشكلانية تطورت مع مرور الزمن وتراكم الدراسات، كانت بدايات الشكلانية محصورة في الشكل فقط، ولكنها تطورت إلى دراسة بنيته، وبدأت بالتعامل مع الظواهر الأسلوبية، ثم تعدتها إلى التعامل مع كلية النص، ثم تجاوزت التعامل مع النص المستقل إلى دراسة علاقته بمنظومات أخرى: اجتماعية، وتاريخية، وإيديولوجية وغيرها.

ويمكن بشيء من التبسيط والإيجاز رصدُ الملامح المشتركة الكبرى لهذه الاتجاهات النقدية الشكلية، قبل التوقف بالتفصيل عند كلٍّ منها على حدة:

الملامح العامة للاتجاهات الشكلانية

١- تغليب القيم الجمالية والشكل على ما في العمل الأدبيّ من فكرة أو خيال أو شعور [١]، أي حصر قيمة العمل الأدبيّ - كما هو ظاهر - في

(١) معجم المصطلحات الأدبية، لمجدي وهبة: ص١٧٨ (بيروت: ١٩٧٤م).

الشكل الفنيّ وحده، بحيث إن هذا العمل يستمد قيمته الجمالية من الأسلوب، ولا تتدخل العناصر الأخرى في صياغة هذه «الجمالية».

٢- النظر إلى النص الأدبيّ على أنه بنية لغوية جمالية، أو تشكيل أسلوبي متميّز، أكثر مما هو تمثيل للواقع، أو انعكاس للحياة، أو محاكاة للطبيعة، أو تعبير عن شخصية قائله، أو ما شاكل ذلك من أفكار قديمة.

ومن ثَمّ عدّت الشكلية كلّ اشتغال بالنص خارج هذه البنية نقداً خارجياً، لا يقارب جوهر العمل الأدبيّ، ولا ينفذ إلى بواطنه، ولا يمسّ حقيقته، بل يتعلّق بأطرافه فقط، وهو عندئذٍ درس سطحي عقيم.

٣ - الأدب عالم مستقل، له «قوانينه وبناه وصنعاته النوعية الخاصة التي ينبغي دراستها في ذاتها، وليس ردها إلى شيء آخر، والعمل الأدبيّ ليس حمّالة أفكار، أو انعكاساً للواقع المادي، ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية، إنه واقعة مادية.. وهو مؤلف من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ رؤيته تعبيراً عن رأي المؤلف..» [١].

وهكذا تميل الشكلية إلى تجريد الأدب من ارتباطه بأية ملابسات خارجية: كالتاريخ والاجتماع، وعلم النفس، وغير ذلك مما عُنيت به المناهج النقدية التقليدية التي سبق أن توقفنا عندها.

وهي في هذه النظرة تحاول أن تقارب الأدب في استقلاليته عن هذه الملابسات، وتتغاضى - من ثمّ - عن تحليل المحتوى الأدبيّ «حيث يمكن للمرء دوماً أن يتعرّض لغواية علم النفس أو علم الاجتماع..»[٢].

٤ - لا تعدو الأفكار أن تكون مجرد تحفيز للشكل، أو مناسبة، أو فرصة لنوعٍ من التمرين الشكلي[٣].

---

(١) نظرية الأدب ،، لتيري إيغلتون: ص١٣

(٢) السابق: ص ١٣

(٣) السابق نفسه

وهي - من ثمَّ - ليست هدفاً عند دراسة النص، وليست كذلك هدفاً عند إبداعه..

فكأن أصحاب هذا الاتجاه يريدون أن يقولوا لنا: إن الأدب لا يُصنع من الأفكار، ولكنه يصنع من الألفاظ.

ولعل ما كتبه أودن ذات مرة يعبّر عن ذلك. «كتب أودن يقول: إنه إذا حضر إليه شاب يطمع في أن يكتب شعراً، وقال له: «لديّ أمر جليل أودُّ أن أكتب عنه» فهو ليس بشاعر. ولكنه إذا اعترف وقال: «أريد أن أقف طويلاً مع الألفاظ أستمع لحديثها» فهو عندئذٍ قد يصبح شاعراً».[١]

وكان ت.س. إليوت-وهو من مدرسة النقد الجديد - يقول: «إن ولاء الشاعر يجب أن يكون للغة التي يرثها من الماضي، والتي يجب عليه أن يحافظ عليها وينمّيها..»[٢].

ومن الواضح أن أصحاب هذا الاتجاه الشكلي الذين لا يلقون للأفكار بالاً يذكرون باتجاه النقد الجمالي القديم، ويتتبعون خطا أولئك القوم من أمثال أوسكار وايلد وغيره، ممن دعوا إلى ما أسموه «الشعر الخالص» أو الشعر بعد أن تطرح منه كلّ الأفكار..[٣]

وكان ريتشاردز - وهو من أقطاب مدرسة النقد الجديد الشكلانية - يرى أن كثيراً من سوء فهمنا للشعر يأتي من الغلواء في تقدير قيمة الفكر فيه، إذ الأفكار ليست عاملاً أساسياً من عوامل التجربة الشعرية..

إن الأفكار عند الشكلانيين غير مهمة وغير يقينية، وهي تقود إلى

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو: ص٢٣، وانظر مناهج النقد الأدبي، لديتش: ٢٤٤

(٢) السابق: ٢٤

(٣) السابق: ٣٥

الاختلاف، على حين أن الشكل - الذي هو محايد في الغالب - يمكن أن يقضي على الاختلاف، ويقود إلى شيء من التوحد والموضوعية في الأحكام.

٥ - غاية الأدب عند الشكلانيين هي الأدب ذاته، وهي غاية جمالية، لانفعية؛ فالأدب لا يخدم غرضاً تعليمياً، ولا خلقياً، ولا سياسياً، وإنما غايته «إستيطيقية» أي جمالية، تقوم على الإدهاش والإغراب.

إن الأدب عند الشكلانيين - كما يقول تيري إيغلتون - «هو خطاب غير «ذرائعيّ» فهو - بخلاف كتب ومحاضرات علم الأحياء بالنسبة إلى الطلاّب - لا يخدم أي غرض عملي مباشر..»[١].

ولذلك نفر الشكلانيون -بشكل عام- من الموضوعات ذات الطبيعة النفعية، كالموضوعات السياسية وغيرها «ونظروا إلى السياسة باعتبار أنها ليست ذات طبيعة أدبية حقيقية..»[٢].

٦ - ومثلما أن المؤلف لا ينبغي أن يتغيا أي غرض نفعي عند الكتابة، ينبغي على المتلقي كذلك أن يجتنب مثل هذا المزلق.

إن قراءة الأدب -أي عمل الناقد- ينبغي كذلك أن تكون «غير ذرائعية» أي إن عليه أن يجتنب قراءة الأدب للبحث عما فيه من قيم أو أفكار، أو ليسأل نفسه: ماذا يقوله هذا النص أو ذاك؟ بل عليه أن يقرأه بوصفه أدباً فحسب، أي بوصفه نشاطاً جمالياً إبداعياً، ليس له من غرض إلا حمل الدهشة والإغراب، وتقديم الأشياء بشكل باهر غير مألوف ..[٣].

ويضرب إيغلتون مثالاً توضيحياً على هذه القراءة غير «الذرائعية»

(١) نظرية الأدب: ص٢١

(٢) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر: ص ١٠٢

(٣) نظرية الأدب لإيغلتون: ص ٢٧

المطلوبة، فيقول: «حين أحدّق في جدول مواعيد القطارات لا لأعرف موعد وصول القطار، وإنما لأثير في نفسي أفكاراً عامة عن سرعة وتعقيد الوجود الحديث قد يقال عندها إنني أقرؤه بوصفه أدباً..»[١].

وإن النظر إلى الأدب على أنه ذو مضمون رفيع، أو أنه يحمل قيماً ذات شأن، انتقاص من قدره، أو زعزعة في كيانه الراسخ.

يقول إيغلتون: «إن تعريف الأدب ككتابة ذات قيمة عالية يعني أنه ليس كياناً راسخاً، لأن أحكام القيمة متغيرة على نحو هائل..»[٢]

وبناء على ما تقدم، فإن اشتغال الناقد ينبغي أن يكون على الأدوات الشكلية وحدها، وعليها ينبغي أن ينهض درسه وتحليله وتقويمه.

إن الناقد يقارب الأدب من خلال بنيته اللغوية التي تميّزه من الكلام غير الأدبيّ، أي إن الناقد معني بالسؤال عن: «كيف يقول النص الأدبيّ؟» لا عن: «ماذا قال هذا النص؟».

٨ - يرفض الناقد الشكلانيّ الفكرة القائلة: إن الفن محاكاة للواقع، أو انعكاس له، ويذهب إلى أن الأدب لا يعكس الواقع، ولكنه يحوّله إلى شيء غريب أو شيء غير مألوف، إنه يصور لنا عالماً جديداً يزعزع إدراكنا المعتاد للواقع الذي نعرفه.

موقف الشكلانية من المضمون

وعلى أن النقد الشكلاني الذي يميّزه الاهتمام بالشكل -كما ذكرنا- ليس متساوياً في نظرته إلى المضمون، وليس شأن هذا المضمون شأناً واحداً عند تيارات هذا الاتجاه الشكلاني جميعها.

---

(١) السابق

(٢) السابق: ص٢٧

ويمكن - على وجه الإجمال - رصد ثلاثة آراء تتعلق بقضية الشكل والمضمون عند أصحاب الاتجاه الشكلاني والجمالي في النقد الأدبيّ.

١- رأي يهتم بالشكل وحده، ويرى أن فنية العمل الأدبيّ تتحدّد به وحده، ولا يعطي للمضمون أي قيمة في تحديد منزلة الأدب أو الأديب، فللأديب أن يقول ما يشاء من المعاني والأفكار، وهي لا عبرة لها في سمو الأدب أو ضعفه، بل المعوّل على الشكل وحده.

٢- رأي يهتم بالشكل، ويرى أن الأدب لا يتحقق إلا به، وهو وحده الذي يدخل نصاً ما في حيّز الأدب، ولكن هذا الرأي يذهب إلى أن عظمة الأدب وخلوده تتحدان بالأفكار.

كان إليوت يقول: «لا يمكن تحديد عظمة الأدب على أساس المقاييس الأدبيّة وحدها، وذلك على الرغم من أننا لابدّ أن نتذكر أن معرفة ما إذا كان الأدب الذي أمامنا أدباً أو لا، يمكن أن يحدد بالمقاييس الأدبيّة فحسب..»[(١)].

وتقول إليزابيث درو: «إن المبنى -في ذاته - لا قيمة له دون المعنى، وإن الاثنين لا ينفصلان. الشعر استعمال خاص للغة، ولكن قيمة أي استعمال للغة هي أن تقول شيئاً، لأن اللغة وسيلة الاتصال بين الناس..»[(٢)].

٣ - رأي يذهب إلى أن الشكل هو كلُّ شيء، والأدب هدفٌ في حدّ ذاته، ولا ينبغي أن يحمل أية أفكار ذات معنى، وأن يُستبعد منه أي مغزى خلقي.

كان أوسكار وايلد مثلاً يقول: «إن كل الفنون لا منفعة فيها إطلاقاً»

(١) حاضر النقد الأدبي، ترجمة د. محمود الربيعي: ص٧١ «دار غريب، القاهرة: ١٩٩٨م».

(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش: ١٢٥، وانظر ص٣٣، وص ٣٣٥

ويقول: «إن الفنانين هم الصفوة التي لا ترى في الأشياء الجميلة إلا معنى الجمال المجرد»[١].

وقد يشتطّ هذا الرأي فيدعو صراحة إلى معاداة النفعية في الفن، وإلى حرب المضامين الجادة لأنها تفسده.

يقول تيودور جوتييه: «إن الأشياء تبدو جميلة بنسبة عكسية للمنفعة»[٢]

والذين هم أقل غلواً من هؤلاء نظروا إلى الموضوعات الجادة، كالموضوعات الدينية، أو السياسية، وما شاكلها، على أنها موضوعات غير أدبية، أو أنها موضوعات ليست ذات طبيعة أدبية حقيقية..[٣].

انتشار الشكلانية

يتسم النقد الحداثي وما بعد الحداثي -كما ذكرنا - بأنه نقد شكلاني، منطلقه اللسانيات بمستوياتها كافة.

ويبدو أن وراء انتشار الشكلية في العصر الحالي عوامل فكرية واجتماعية وثقافية وغيرها.

ويمكن - بشيء من التبسيط - إبراز أهم هذه العوامل فيما يأتي:

١- تزعزع إيمان الإنسان الغربي بالإيديولوجيات والأفكار والقيم، بل الأديان. وبذلك لم يعد للفكر قيمة ولا مصداقية.

٢- انعدام إيمان الإنسان الغربي بوجود أفكار أو قيم يقينية ثابتة، يمكن أن يفيء إليها، أو تشكل على الأقل ثقافة مركزية عميقة لا تُتَجَاوَز ولا تُتَخَطى أو تُحتقر.

---

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ص٣٥

(٢) المذاهب النقدية، ماهر حسن فهمي: ١٨

(٣) نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر: ص١٠٢

٣- اتجاه الحياة الغربية - في صورها الكثيرة - إلى الاهتمام بالمظاهر والشكليات، والعناية بالزخرفة والنقش والزينة، والشغف الدؤوب بكل ما هو مبهر مدهش خارج عن المألوف.

ولعلّ في مقولة الناقد «ولتر باتر» في كتابه المشهور «الرينسانس» وهي: «لقد أصبح اتجاه الفكر الحديث التنبيه على كلّ شيء، وعلى مبدأ كلّ شيء، على أنه أسلوب وزيّ متغير..»[1]، لعلّ فيها ما يشير إلى هذه الدلالة التي نتحدَّث عنها.

ومن الواضح انعكاس ذلك في الأدب والنقد مثلما انعكس في مجالات الحياة المختلفة.

(١) انظر كتاب «الاشتراكية والأدب» للويس عوض: ص١٣

نقد المنهج الشكلاني

١- إيجابيات

لا شك في أهمية الشكل في أي نص أدبي، بل إن الشكل هو الذي يدخل كلاماً ما حيّز الأدب، وبه يُميَّز الكلام العادي من الكلام الأدبيّ.

إن الأدب هو التعبير الفني الجميل عن تجربة من التجارب، أو فكرة من الأفكار، أو حدث من الأحداث، ولا يسمّى أي كلام أدباً-مهما سمت فكرته، ونبُل مضمونه، وشاق حدثه - إلا بالشكل اللغوي المتميّز.

وينبغي أن يركّز النقد الأدبيّ على هذا الجانب الشكلي، وأن يُعنى أشد العناية ببيان الخصائص الأسلوبية التي تشكل بنية هذا النص أو ذاك.

وإن كل إهمال لـ «داخلية» الأدب هذه، والتركيز على «خارجيته» أي على مضمونه وحده، وعلى ملابسات تتعلق بالمؤلف، والتاريخ، والاجتماع، وما شاكل ذلك، هو اهتمام بالعرض لا بالجوهر.

وما التطرف الذي حدا الشكلانيين إلى تجاهل كل «خارج» يتعلق بالنص إلا لمواجهة تطرف آخر عند أصحاب مناهج نقدية ركزوا اهتمامهم طويلاً على «الخارج» ولم يتلبثوا عند «الداخل» إلا قليلاً.

إن الاتجاه الشكلاني - وإن بشكل متطرف كما ذكرنا - يعيد الاعتبار لجوهر الأدب متمثلاً في بنيته اللغوية، وشكله التعبيري، فلقد كان الخطاب الأدبيّ دائماً، وسيبقى كذلك، متميزاً بلغته البعيدة عن اللغة المألوفة المعتادة.

لقد دفعت - كما يقول تزفتان تودوروف - «حقيقة أن العمل الأدبيّ هو «عمل فني لفظي» الباحثين لفترة طويلة إلى الحديث عن الدور الكبير الذي تؤديه اللغة في العمل الأدبيّ، بل إن حقلاً أكاديمياً بكامله، هو الأسلوبية، تمّ إيجاده على الحدود المشتركة للدراسات الأدبيّة وعلم اللغة، وإن طروحات

كثيرة كتبت عن لغة هذا الكاتب أو ذاك، والمقصود باللغة الأدبيّة وعلم اللغة هنا مادة الشاعر أو العمل..» [(١)].

٢- سلبيات

١ - ولكن - على أهمية لغة النص وتشكيله الفني والجمالي - فالنص الأدبيّ ليس لغة فحسب، ولا قيمة لأي لغة إلا بما تقول. أي بالفكر الذي تقدّمه، والتجربة التي تعرضها.

إن الاتجاهات النقدية الحداثية وما بعد الحداثية تتطرف - كالعادة - في اهتمامها بالشكل، وفي حسبان الأدب بنية لغوية جمالية فحسب، وفي النظر إلى الفنان على أنه -كما يقول أوسكار وايلد - «مجرد صانع للأشياء الجميلة»[(٢)].

وهذا يعني إهمال المضمون، أو جعله لا قيمة له، وجعل الأدب مجرد شكل، أو قالب، أو مبنى، لا أهمية لما يحتويه، حتى لكأنّهُ حَسْبُ الفنان أن يقول، ولا عبرة بما يقول.

٢ - من أخطر ما روّج له الشكلانيون تجريد الأدب من الغاية، والزعم أن وظيفته هي وظيفة جمالية فحسب، ولكنه لا غاية نفعية له، فليس للأدب دور في إصلاح، أو تهذيب، أو تغيير، وهو لا يخدم أي غرض إلا غرض الإمتاع والإدهاش والإبهار.

وهذا تصور سقيم عن الأدب، ومخالف -بطبيعة الحال - للتصور الإسلامي، بل لكل تصور فطري سليم، لا يؤمن بعبثية الأشياء ولا غائيتها.

إن الأدب الراقي ينبغي أن يجمع بين الشكل والمضمون، بين الوظيفة الجمالية والوظيفة النفعية.

(١) ضمن كتاب «اللغة والخطاب الأدبي» اختيار وترجمة سعيد الغانمي: ص٤١

(٢) الاشتراكية والأدب للويس عوض: ص ١٤

وما أكثر ما خدم الأدب -بجماله، وتأثيره، وشدة نفوذه - غايات نبيلة: اجتماعية، وسياسية، ودينية، وما أكثر ما كانت الكلمة الرائعة الجميلة سلاحاً محرضاً على الثورة والإصلاح والتغيير والجهاد، حتى شبه رسول الله ﷺ صاحب الكلمة الهادفة النبيلة بالمجاهد، فقال: «إن المؤمن يجاهد بسيفه ولسانه».

٣ - ومن الواضح أن من المزالق الكبرى التي تقع فيها الاتجاهات الشكلانية هو تجاهل العوامل الخارجية تجاهلاً تاماً، والنظر إلى النص الأدبيّ وكأنه عالم مستقل لا يربطه - بغير بنائه اللغوي المتماسك - أي رابط.

لا يرتبط الأدب - عند الشكلانيين - بالظروف الاجتماعية أو السياسية، أو الاقتصادية، أو بسيرة المؤلف، أو ما شاكل ذلك، مما هو عندهم عوامل خارجية غير مهمة.

وهذا خطأ فادح، وقصور في التصور، فالنص الأدبيّ لا ينشأ من الفراغ، وهو ليس نبتة منعزلة في صحراء، إنه كيان لغوي اجتماعي فرديّ.

وقد أدركت طائفة من الشكلانيين أنفسهم عقم هذا العزل للأدب عن ملابساته الخارجية، فعاد أصحاب البنيوية التكوينية -مع تركيزهم على بنية النص اللغوية وتميّزه الذاتي - إلى الربط بين الداخل والخارج كما سوف نرى.

إن واحداً من أبرز ممثلي هذا الاتجاه وهو «رومان جاكبسون» يرى أنه - على الرغم من استقلالية البناء اللغوي للنص الأدبيّ - فإننا لا نستطيع أن نفصله فصلاً كاملاً عن البنى التحتية، أي لا نستطيع تحليل العمل الأدبيّ بمعزل عن القوى الاقتصادية والاجتماعية والصراع الطبقي ..[١]

٤ - إن النص الأدبيّ - كما ذكرنا - ليس كائناً عضوياً مكتفياً بذاته كما يقول الشكلانيون، وإن عزل النص عن المؤثرات الخارجية يعني عزله عن

(١) انظر «المرايا المحدبة» لعبد العزيز حمودة: ص ١٨٩

ثقافته وحضارته وتاريخه، يعني تجاهل أصوله ومرجعيته الفكرية والعقدية، والاكتفاء بالنظر إليه على أنه «بناء لغوي لفظي» فحسب.

وإن خطر فكرة «موت المؤلف» التي سنتحدث عنها فيما بعد، وهي من أفكار الاتجاهات الشكلانية، لتعني - من جانب عقدي - تسوية النصوص السماوية المقدسة بالنصوص البشرية، تسوية ما هو وحي وتنزيل من رب العالمين بما هو من كلام الناس وإنشائهم، وبذلك تفقد نصوص الوحي قدسيتها ومنزلتها، وتتهاوى معارف هامة لابد منها لفهم نصوص الوحي وتفسيرها، وهي مناسبة النزول، والناسخ والمنسوخ، والمكي والمدني، وما شاكل ذلك...

٥- ومن المآخذ على هذه الاتجاهات الشكلانية كذلك أنها تجعل «جمالية» العمل الأدبيّ كلها في الشكل، متجاهلة المضمون، مع أن المضمون هو جزء هام من البنية الجمالية نفسها، ولا يمكن تخيل لغة لا تقول شيئاً، أو تقول أي شيء، ثم الحكم عليها -فقط - من خلال جرس الحروف، أو موسيقا الألفاظ، أو انتظام الألفاظ والتراكيب على إيقاع معين.

ولذلك لا يبدو لنا صحيحاً قول زكي نجيب محمود «من أن كل كائن في الدنيا قيمته في نفسه، لا في غاية يؤديها، فلماذا يشذ الخلق الأدبيّ أو الفن من ذلك؟..» [١].

إذ ما معنى أن قيمة الكائن في نفسه؟ هل يعني ذلك أن قيمته في طوله أو عرضه أو شكل عينيه مثلاً، ولا قيمة لما يستطيع أن يقوم به، أو يؤديه من واجبات وتكليفات ؟ ألا يستوي الجادون والقاعدون عندئذٍ؟ وفي الأدب هل يستوي نصان «أدبيان فنيان» أحدهما تشكيل لفظي باهر لا يؤدي غرضاً، والثاني كذلك، ولكنه هادف جاد نبيل، يحمل رسالة يؤديها وينفع بها؟

إننا نقول: إنهما لا يستويان مثلاً.

(١) انظر كتابه «في فلسفة النقد» ص٢٢٥

الفصل الثاني

الشكلانية الروسية والتشيكية

تعريف

تبدأ هذه المدرسة بعام (١٩١٤م) أي قبل الثورة الشيوعية في روسية. وقد انبثقت من مجموعتين صغيرتين من الطلاب هما مجموعة «أبو ياز» (Opoyaz) واسمها الكامل «جمعية دراسة اللغة الشعرية» ومركزها بطرسبورغ، وحلقة موسكو اللغوية..

وكان هذا العمل الجماعي المنظم متجهاً إلى توسيع نطاق اللسانيات لتشمل اللغة الشعرية، بسبب النفرة من الدراسة الأدبيّة السائدة في المناهج التقليدية، ومن أجل وضع نظرية للأدب أكثر تماسكاً وعلمية ..[١].

وكان من أشهر نقاد جماعة أبو ياز فيكتور شكلوفسكي، وبوريس إيخنباوم، وأوسيب بريك، وغيرهم. وكان من أبرز نقاد «حلقة موسكو اللغوية» المنظر اللغوي البارز «رومان جاكوبسن».

ولكن جهد هؤلاء وأولئك توقف بعد عام (١٩٣٠) إذ فقد بعضهم حماسته، وانضم بعضهم إلى الواقعية الاشتراكية التي صارت مذهباً أدبياً فرضته الدولة فرضاً.

---

(١) النظرية الأدبية الحديثة (آن جفرسون، وديفيد روبي) ص٣٣

وغادر جاكوبسن موسكو عام (١٩٢٠) بعد أن ضيّقت عليه السلطات الشيوعية الخنّاق، وصدر عن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي قرار بحلّ جميع المجموعات الأدبيّة.[١]

اتجه جاكوبسن -بعد مغادرته موسكو - إلى براغ عاصمة تشيكوسلوفاكية لينضم إلى «حلقة براغ» اللغوية، ويصبح عضواً مؤسساً فيها، وكانت هذه الحلقة قد ظهرت إلى الوجود عام (١٩٢٦) أسسها عدد من التشيك، من أبرزهم «جان موكاروفسكي» المنظر الكبير للأدب التشيكي، الذي كان متأثراً في أعماله الأولى -إلى حد كبير - بالشكلانية الروسية.[٢]

التحق بحلقة براغ عدد من الروس، وعلى رأسهم جاكوبسن كما ذكرنا، وأعلنت الخطوط الكبرى لطروحات هذه الحلقة في مؤتمر عقد في لاهاي عام (١٩٢٨م) ولكن هذه الحلقة انحلت عام (١٩٣٩) بفعل الأحداث السياسية كذلك.

وتعد شكلانية براغ أو بنيوية براغ كما يسميها بعضهم امتداداً للشكلانية الروسية ومتممة لها، ولذلك يعدهما الباحثون مدرسة واحدة.[٣]

ومن براغ انتشرت الشكلية الروسية - التي تسمى كذلك بالبنيوية الروسية أو السوفيتية، أو بالبويطيقيا، أو السيميوطيقيا - في أوربة التي كانت تسودها موجات النقد الجديد واللسانيات السوسيرية.[٤]

وكان للشكلية الروسية دور هام في تطوير البنيوية الفرنسية مثلما كان لهذه الثانية تأثير فيها، ودور في نشأتها.

---

(١) النقد الأدبي في القرن العشرين (جان إيف تادييه) ص٢٢

(٢) انظر السابق: ١٩

(٣) السابق: ٢١

(٤) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر «ديفيد بشبندر» ص٩٧

ويبدو أن «رومان جاكوبسون» هو الذي ابتكر مصطلح «البنيوية»[١].

هاجر رومان جاكوبسون إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث التقى الأنثربولوجي المعروف «ليفي شتراوس» في أثناء الحرب العالمية الثانية، وتوطدت بينهما علاقة قوية كان لها الفضل الكبير في تطور البنيوية الحديثة..[٢].

وعلى وجود أسماء متعددة للشكلية الروسية كما عرفت، إلا أن هذا الاسم هو الذي غلب عليها، وهو اسم أطلقه عليها خصومها من الشيوعيين وغيرهم من أصحاب النقد الإيديولوجي، وهم -كما يقول إيخنباوم - لم يكونوا «شكلانيين» بل «مخصصين: specifers» [٣] ولكنهم قبلوا هذا اللقب في شجاعة كنوع من التحدي لخصومهم[٤].

وتعد أعمال جاكوبسون أفضل خلاصة لأعمال الشكلانيين، فقد «تميّز هذا المفكِّر الذي قادته مهنته المتنقلة من روسية إلى براغ، ومنها إلى السويد فالولايات المتحدة الأمريكية، بسعة العلم، وتعدد الاختصاصات، وحسن الإحاطة، وهو أمر يعطي صورة عن المثقف المنفي في القرن العشرين»[٥].

والشكلانية هي التطبيق العملي للألسنية، ألسنية دوسوسير التي أثرت كثيراً في تفكير الشكليين، وخاصة في تفكير رومان جاكوبسون[٦] بواسطة أعمال «سيرجي كار شفسكي» الذي كان أحد تلامذة دوسوسير.

(١) السابق نفسه

(٢) نظرية الأدب (تيري إيغلتون) ص ١٧١

(٣) (٤) النظرية الأدبية الحديثة: ص ٤١٣

(٤) نظرية الأدب المعاصر: ٩٨

(٥) النقد الأدب في القرن العشرين: ص ٥٠

(٦) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر: ص٩٧

نهاية الشكلانية الروسية والتشيكية

لم تعمر الشكلانية الروسية طويلاً، فقد رأينا أن بدياتها كانت عام (١٩١٤) تقريباً حينما نشر شكلوفسكي مقالته عن الشعر المستقبلي «انبعاث الكلمة» وكانت نهايتها في عام (١٩٣٠).

وكانت هذه الحركة هدفاً لهجوم متواصل منذ عام (١٩٢٣) إذ خصص الناقد تروتسكي فصلاً من كتابه «الأدب والثورة» لنقد الشكلانية، وتسفيه آرائها، ثم كان للضغط السياسي الذي تعرضت له على أيدي السلطات الشيوعية في كل من روسية وتشيكوسلوفاكية أثر في تراجعها، وتحدد ذلك بالتراجع العلني الذي نشره شكلوفسكي في كانون الثاني عام (١٩٣٠)[١] حيث توقف العمل المنظم الذي كان يقوم به أفرادها، إذ تخلى معظمهم عن اهتماماتهم السابقة، وسخروا جهودهم لأنماط من الدراسة أقل إثارة للجدل، أو وضعوا أنفسهم في خدمة الواقعية الاشتراكية التي تنبتها الشيوعية كما فعل شكلوفسكي.

ولكن أفكار الشكلانية الروسية بقيت مستمرة في أعمال حلقة براغ كما عرفت التي كان جاكوبسن المهاجر أحد مؤسسيها، ولكن حلقة براغ كذلك تعرضت للضغوط السياسية نفسها التي تعرضت لها الشكلانية الروسية، فلم تصمد هي الأخرى طويلاً، إذ انحلت في عام (١٩٣٩)[٢]

مبادئ الشكلانية الروسية والتشيكية

إن المناهج النقدية الشكلانية الحداثية وما بعد الحداثية هي جميعها رفض للمناهج التقليدية كما سبق أن ذكرنا، رفض للاهتمام بخارج الأدب من تاريخ واجتماع وسياسة وعلم نفس وما شاكل ذلك.

---

(١) انظر «النظرية الأدبية الحديثة» ص٣١

(٢) السابق: ٣٢

ولذلك نجد المناهج الشكلانية جميعها تركز على خاصية الأدب، وتميّزه من أشكال القول الأخرى.

ولم تقدِّم الشكلانية مقاربة نقدية واحدة للعمل الأدبيّ، بل كانت بينها اختلافات تعود إلى اختلاف أفراد الجماعة ذاتها، «لقد كان ميخائيل باختين مثلاً -لبعض الوقت - على رأس جماعة موسكو، ولكنَّه تبرأ في النهاية من ارتباطه بالشكليين نتيجة لانتمائه السياسي، ومقاربته المختلفة في دراسة الأدب.. وإن النقطة المهمة -مع هذا - هي أن الشكليين لم يروا أنفسهم وحدة منسجمة ومتجانسة. لم يتنازعوا فقط مع أعضاء ينتمون لمدارس أو تقاليد أو إيديولوجيات أخرى، ولكنهم تنازعوا أيضاً فيما بينهم..»[(١)].

وعلى العموم فإن من أبرز الملامح النقدية التي جاءت بها الشكلانية الروسية وشكلانية براغ هي:

١- السعي إلى إيجاد «علم أدبي» يصفه جاكوبسون -أبرز نقاد هذا الاتجاه - بقوله: «ليس موضوع «العلم الأدبيّ» الأدب بل «الأدبية» أي تلك الخاصية التي تجعل عملاً ما أدبياً»[(٢)].

ومن هنا كان الشكلانيون «مهتمين بالمظاهر الممثّلة أو المعبّرة في النصوص الأدبيّة؛ إذ ركزوا في النصوص على تلك العناصر التي عَدُّوها مغرقة في خاصيتها الأدبيّة..»[(٣)].

ويقول إيخنباوم أحد النقاد الشكلانيين في مجموعة أبو ياز: «ما يميّزنا - في نظرة المنهج الشكلي - هو الرغبة في خلق علم أدبي مستقل اعتماداً على نوعيات أصلية من المواد الأدبيّة، لقد طرحنا - ونطرح الآن أيضاً كتأكيد

(١) نظرية الأدب في القرن العشرين: ص ١٩

(٢) السابق نفسه

(٣) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر: ٩٩

أساسي - أن موضوع العلم الأدبيّ يجب أن يكون دراسة الخصوصيات المميّزة للمواد الأدبيّة وتميزها من كل المواد الأخرى..»[١].

٢- تركيز الاهتمام - بروح علمية وعملية - على الواقع المادي للنص الأدبيّ ذاته، من واقع ما ذكرناه من أنه بنية لغوية مستقلة، له قوانينه الخاصة، والأدب هو استعمال خاص للغة، والشعر بوجه خاص هو الاستعمال الأمثل لهذه اللغة.

٣- تميز اللغة الأدبيّة من لغة الخطاب العاديّ، من حيث إنها تمثل خروجاً على اللغة الاعتيادية، لجعلها لغة غريبة خارجة على الرتابة، إن الخطاب الأدبيّ - كما يقول إيغلتون - «يغرِّب أو يستلب الكلام الاعتيادي» وبسبب من هذا التغريب فإن العالم اليومي أيضاً يصبح فجأة غير مألوف. ففي رتابة الكلام اليومي تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا له «بائخة» كليلة، أو «مؤتمتة» كما يقول الشكلانيون ..[٢].

إن اللغة الأدبيّة - عند الشكلانيين - «بمثابة طقم من الانحرافات عن معيار، ونوعٍ من العنف الألسني. فالأدب نوع خاص من اللغة، بخلاف اللغة «الاعتيادية» التي نستخدمها على نحو شائع.. »[٣].

وبالتالي فلابد من التركيز على «أدبية» الأدب، و«شعرية» الشعر، المتمثل في تلك الاستخدامات الخاصة للغة، التي تميّز الأدب وتحقق له أدبيته، إنه - كما يقول - إيخنباوم - «دراسة تلك الخاصيات التي تميّز الأدب عن أي مادة أخرى..»[٤].

(١) انظر «نقد النص» لجيزيل فالانسي، ضمن كتاب «مقدمة في المناهج النقدية» لمجموعة من المؤلفين، ترجمة وائل بركات، وغسان السيد: ص١٧٥ (ط ١٩٩٤ من دون مكان).

(٢) نظرية الأدب: ١٥

(٣) السابق، ص ١٦، وانظر كذلك «النظرية الأدبية الحديثة» ص٢٣-٣٩

(٤) النظرية الأدبية الحديثة: ٣٩

وهكذا تبدو القيمة الجمالية للنص الأدبيّ راجعة إلى الإدهاش والإغراب اللذين يثيران القارئ، لأنه ينزع له الألفة عن الأشياء التي أصبحت معتادة أو أتوماتيكية..[١].

وهذا التمييز بين اللغة الأدبيّة وبين لغة الكلام العادي أصبح من المباحث الأساسية التي يهتم بها ما عرف بعلم الأسلوب أو الأسلوبية (Stglistic).

يقول جاكوبسن في تعريف الأسلوبية: «الأسلوبية بحث عما يتميّز به الكلام الفنيّ عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية..»[٢].

وهو يعرف النص الأدبيّ بأنه خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام»[٣].

٣- عارضت الشكلية الرأي العام الذي كان شائعاً، الذي يرى أن وظيفة الأدب هو تمثيل الحياة أو الواقع أو محاكاتهما، أو أن الأدب تعبير عن شخصية المؤلف أو سيرته، فالأدب عندهم ليس شيئاً من ذلك، فهو لا يمثل الواقع، ولا الحياة، وهو ليس تعبيراً عن شخصية الكاتب ولا رؤيته الكونية، ولا محاكاة للعالم الذي عاش فيه، إن الأدب يحوّل العالم إلى شيء غريب، شيء غير مألوف، وذلك - كما ذكرنا - بنزع الألفة عن هذه الأشياء التي أصبحت معتادة أو مألوفة .

إن المشي - كما يقول شكلوفسكي، أحد أقطاب هذا الاتجاه الشكلاني - «فعالية، عدنا لا نعيها في سعينا اليومي المتواصل، لكننا عندما نرقص يتجدد إحساسنا بحركات المشي المؤداة أوتوماتيكياً..»[٤].

(١) السابق نفسه.

(٢) انظر كتاب «الأسلوبية» لمحمد عزام: ص ١١ .

(٣) السابق: ص ٢٨

(٤) النظرية الأدبية الحديثة: ص٤٠

ولا يتم ذلك - كما عرفت - إلا في جعل لغة الأدب «منحرفة، صعبة، محففّة، ملتوية، وفي الشعر تتحول اللغة اليومية إلى لغة غريبة، وبشكل تبلغ الأصوات درجة غير عادية في البروز..»[١].

وهذا يعني أن الأدوات هي وسيلة لتحقيق هذا التغريب المطلوب، والتغريب في جوهره مسألة شكل، ولا شيء غيره..[٢].

وهم يذكرون أن اهتمامهم بالشكل إنما هو بسبب اهتمامهم بالخصوصية الأدبيّة، وليس أبداً غاية في حدّ ذاته [٣]، ولعلهم لذلك فضلوا أن يسموا بـ (المخصصين: specifiers) كما سبق أن ذكرنا، أي تخصصوا في الاهتمام بأدبية الأدب.

وهذا التغريب المنشود لا يعتمد على اللفظ أو الأداة في حدّ ذاتها، بل على الوظيفة التي تؤديها، فالأداة الواحدة يمكن أن تستخدم في تأدية مجموعة متنوعة من الوظائف الممكنة، مثلما يمكن لأدوات مختلفة أن تشترك في تأدية وظيفة واحدة..[٤].

٤- وانطلاقاً مما سبق عارضت الشكلانية عامة -كما سبق أن ذكرنا - الطرق التقليدية السائدة في النقد الأدبيّ، التي اهتمت بخارجية النص وعدته تمثيلاً للحياة، أو الواقع، أو المؤلف، ووصف جاكبسون «تاريخ الأدب التلقيدي بأنه خليط مفكك من فروع معرفية نظرية، وقارن أسلوبها بأسلوب البوليس الذي يكون عليه - حين يؤمر بإيقاف شخص معين - أن يأخذ معه للتحقيق كل شخص وكلّ شيء تصادف وجوده في شقة المتهم، وبالمثل أخذ

(١) السابق نفسه.

(٢) السابق: ٥٣

(٣) السابق: ٤٣

(٤) السابق: ٤٤

مـؤرخ الأدب - وهـو يـسير - كـل شيء صـادفـه في طـريـقـه بـدون تميـيز، العرف، وعلم النفس، والسياسة، والفلسفة..»[١].

ولذلك كله استبعدت الشكلانية على نحو صارم ومنهجي - كل ما هو غير أدبي، ولذلك فهم - وإن اتفقوا مع ريتشاردز من أصحاب النقد الجديد - في بَرَمِهِ بالفوضى النقدية القائمة في النظريات النقدية التقليدية، ورغبته في نظام علمي لدراسة الأدب - لم يوافقوه على لجوئه إلى علم النفس لتحقيق هذه العلمية..[٢].

ورأى جاكوبسن أن إقحام «غير الأدبيّ» في النقد «حوّل المؤرخين الأدبيّين إلى ممارسين لما أسماه بفروع شعبية قائمة على علم النفس والسياسة والفلسفة، وغدا الأدب غير قادر على تقديم أكثر من بينات ثانوية أو ناقصة..»[٣].

٥- تعرضت مكانة المؤلف - في النقد الشكلي عامة - لتبدل جذري، وذلك بسبب الاهتمام بـ «أدبية» الأدب كما عرفت، فلم يعد الأدب تعبيراً عن الشخصية كما كان سابقاً في النظريات التقليدية.

كانت أبو ياز مثلاً - على لسان أوسيب بريك أحد نقادها - تقول: «لا وجود لشعراء أو شخصيات أدبية، هنالك شعر وأدب».

وكان إليوت - وهو من مدرسة النقد الجديد الشكلية - يقول: «الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية، بل هروباً منها» ولكنه لم يكن يعني بهذا إلغاء المؤلف، بل كان يعني انتقال دوره من خارج العمل الأدبيّ إلى داخله، وأما الشكلاني فأصبح ينظر إلى المؤلف ليس كصاحب رؤى أو عبقري، بل

(١) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر: ١٠٦

(٢) النظرية الأدبية الحديثة: ص٣٥

(٣) السابق: ٣٦

كعامل ماهر يرتب، أو، بالأحرى، يعيد ترتيب المادة التي تصادف وجودها في متناوله، وظيفة المؤلف هي أن يكون على معرفة بالأدب، أما ما يعرفه عن الحياة، أو لا يعرفه فأمر غير ذي أهمية لوظيفته تلك.

إن اللغة الشعرية محكومة بقوانينها المتأصلة فيها، إنها ذات اكتفاء ذاتي، أو - كما يقول الشكلانيون - «ذات قيمة ذاتية» فموضوع الأدب إذن هو «أدبية، بلا مؤلف..»[١] وهذا يعني نفي أي علاقة سببية بين السيرة والمؤلف.

٦- وعند الشكلانيين أن الأدب ينشأ من الأدب الذي سبقه وليس من أي مصدر آخر غير أدبي، فالواقع عندهم عديم الأهمية في كتابة الأدب وتحليله.

وينبني على ذلك أن التغير في الشكل الأدبيّ ليس مسبباً عن التبدل في الواقع، ولا يقرره التبدل في هذا الواقع، ولكنه حاجة إلى إنعاش الأشكال الأدبيّة التي صارت «مؤتمتة» أي متداولة معتادة، إنه يمثل الإدراك بأن تجديد الأدوات الشكلية هو جانب جوهري من جوانب الأدبيّة..[٢].

«الأدبية» وحدها لا «المحاكاة» هي التي تستقطب اهتمام الشكلانيين، والتغريب - في جوهره - مسألة شكل ولا شيء عداه..[٣].

٧- ليس للمعنى أي شأن يذكر في رأي الشكلانيين، وكما يقول جاكوبسن: «جوهرياً، نحن نتعامل مع الحقائق اللفظية، وليس مع الفكر..»[٤].

---

(١) النظرية الأدبية الحديثة: ٤٧-٥٠

(٢) السابق: ٥٢

(٣) السابق: ٥٣

(٤) النظرية الأدبية الحديثة: ص٥٤

المعنى مسألة غير مطروحة في عرف الشكلانيين الروس، وهم بذلك يختلفون مثلاً عن الشكلانيين من النقاد الجدد الأمريكيين، إذ كان هؤلاء - ومن قبلهم ريتشاردز - تواقين مثل غيرهم إلى فصل الأدب عن سياقه التاريخي وعن السيرة، غير «أن الفن وجد - في نظر النقاد الجدد - لكي يؤدي معنى، وإن يكن معنى ما من حديث منطقي قادر على التعبير عنه، ولذلك اعتبروا مسائل الشكل وسيلة يمكن بواسطتها استرداد معاني الأدب غير العقلانية..»[١].

٨- أطاحت الشكلية الروسية بالتمييز بين الشكل والمضمون الذي كان جارياً في النقد التقليدي، حيث كان يعد الشكل وعاء يصب فيه المضمون، وإذا حدث تغيير في الشكل كان ذلك استجابة لمقتضيات المضمون، مما يعني أهمية المضمون.

أما الشكلانية الروسية فعكست، وقصرت اهتمامها على الشكل، وبذلك يصبح المضمون متوقفاً على الشكل من دون أن يكون له وجود مستقل ضمن الأدب.

إن الشكل (الأداة) تفعل فعلها في المادة (المضمون) والشعرية مثلاً - وهي أداة ومادة تشبه - كما يقول جاكوبسن - «الزيت في عملية الطهو، أنت لا تستطيع تناوله على حدة، أما عندما تستعمله مع صنف آخر من الطعام فهو يصبح أكثر من مجرد إضافة، إنه يغير مذاق الطعام إلى الحد الذي تبدو فيه بعض الأطباق وكأنها فقدت كل صلة بمثيلاتها الخالية من الزيت..»[٢].

٩- اهتمت الشكلانية الروسية بالشعر خاصة، وكان هذا الجنس هو

(١) السابق نفسه.

(٢) السابق: ٥٦

الشاغل الأول لتفكيرهم، وكان هو نقطة انطلاق النظرية الأدبيّة الشكلانية «لأنه قابل بمنتهى الوضوح للتفسير الفرقي للأدبية، يقول جاكوبسن: إن الشعر عنف منظم مقترف بحق الكلام العاديّ»[١].

ففي الشعر يظهر بشكل واضح الفرق بين اللغة العادية واللغة الأدبيّة، أي تظهر «الشعرية».

وقد استوعب عمل الشكلانيين في مقاربة الشعر ودراسته ثلاثة مستويات منه، هي: الصوتي، والتركيبي، والدلالي[٢].

ولا يعني اهتمام الشكلانية بالشعر أنها أهملت الأجناس الأخرى، ولكن تركيزها كان على الشعر، لأنه تبين لهم - في مقاربتهم للسرد النثري «عدم إمكان تطبيق المبدأ الفرقي الكامن وراء الشعر تطبيقاً واسع النطاق أو فعّالاً فيه على النثر.. »[٣].

(١) السابق: ٥٨

(٢) السابق: ٥٨-٦٠

(٣) السابق: ٦١

نقد الشكلانية الروسية والتشيكية

تركت الشكلية الروسية التشيكية أثراً بارزاً في النقد الأدبيّ الحديث، إذ تأثرت النظرية الفرنسية البنيوية ذاتها بالشكلية الروسية وفرعها «بنيوية براغ» تأثراً كبيراً، بل إن مصطلح «البنيوية» نفسه إنما هو ابتكار رومان جاكبسون أحد أعضاء كلٍّ من مجموعة الشكليين في موسكو وفي حلقة براغ بعد ذلك..[1].

وقد عدّ بعض الدارسين الشكلية الروسية التشيكية من أكثر المدارس التي وجهت النقد الأدبيّ الحديث، وتركت فيه بصمات واضحة لا تخطئها العين.

يقول آن جفرسون: «ثبت أن عدداً من الجوانب الرئيسية للنظرية الشكلانية قد استبق بعضاً من الأفكار الأكثر أهمية في النظرية الأدبيّة في القرن العشرين، إن لم يكن قد أثر فيها تأثيراً مباشراً، فالمكانة المركزية للغة، والإقلال من شأن عنصر السيرة، وفكرة إنشاء علم أدبي، والأهمية التي أضيفت على الانحراف عن الأعراف، تمثل جميعها بعض الملامح الرئيسية التي تتكرر في النظرية الأدبيّة من جاكوبسن إلى بارت..»[2].

ولهذه الشكلانية - شأن أي منهج نقدي آخر - إيجابيات وسلبيات.

١- إيجابيات

يُسجَّل للشكلانية اهتمامها بلغة الأدب، وتميز هذه اللغة من اللغة العادية، والوقوف الطويل عند خصائص هذه اللغة، وبيان ملامحها وسماتها في درس علمي منظم، كشف الكثير من أسرار هذه اللغة.

---

(١) نظرية الأدب المعاصر: ٢٨

(٢) النظرية الأدبية الحديثة: ص ٦٩

ويسجل لها وقوفها في وجه المناهج النقدية التقليدية التي أسرفت في الاهتمام بخارجية الأدب، ولم تقل إلا أقل القليل عن فنيته، أو عن «أدبيته» و «شعريته» كما يقول الشكلانيون.

لقد حاول الشكلانيون رد الاعتبار للغة الأدب، وإنشاء علم مستقل للدراسات الأدبيّة، وجعل مقاربة النصوص الأدبيّة أكثر دقة ومنهجية، بعد أن تحوّل عند بعض المؤرخين الأدبيّين - كما يقول جاكوبسن - «إلى ممارسين لما أسماه بفروع شعبية قائمة على علم النفس والسياسة والفلسفة، وغدا الأدب غير قادر على تقديم أكثر من بينات ثانوية أو ناقصة..»[١].

٢- سلبيات

كشفت النظرية الشكلانية الروسية عن عوارٍ كثير من الناحية الفكرية والفنية، وسجلت عليها مآخذ كثيرة من أبرزها:

١ - صرامتها المتناهية في التعامل مع الأدب، وفي محاولة علمنة النقد، وإرساء الدراسات الأدبيّة على قاعدة مستقلة لا تتعامل مع أي شيء غير أدبيّ.

وإذا كان هذا التوجه موجوداً عند ريتشاردز والنقاد الجدد (النقد الأنجلو أمريكي) فإنه لم يكن بمثل هذه الصرامة كما سبق أن ذكرنا.

لقد أفسح ريتشاردز وغيره مجالاً للاعتماد في درس الأدب على بعض الملابسات الخارجية كعلم النفس وغيره.

وحاول هذا النقد تحري الصلات المختلفة بين الحياة والفن. ولكن الشكلانيين الروس استبعدوا ذلك، ورأوا أن هذين الاثنين - الفن والحياة - متعارضان..[٢].

---

(١) النظرية الأدبية الحديثة: ص ٣٦

(٢) النظرية الأدبية الحديثة: ص ٣٦

وبذلك لم يعد الأدب - عند هؤلاء القوم - لا تعبيراً عن الحياة، ولا محاكاة، ولا عاكساً لرؤية صاحبه، ولا شيئاً من هذا القبيل، وإنما هو فن لغوي جمالي مستقل بذاته عن هذا كله.

وإذا كانت المناهج الموسومة بالتقليدية قد أهملت خصوصية النص الأدبيّ، فإن الشكلانية تقطع هذا النص عن الحياة وعن صاحبه.

٢- بالغ الشكليون في اهتمامهم بالشكل حتى أرجعوا إليه كل شيء، بل صارت كلمة الشكل تعني كلمة «الأدبية» فالأدب شكل فحسب، وإذا كانت وظيفة الأدب هي التغريب والإدهاش، فإن هذا - عندهم - يتم بالشكل وحده «إن الأدوات الشكلية وحدها وسيلة لتحقيق هذا التغريب..»[١].

وفي هذا غلو، لأننا إذا سلمنا أن من وظائف الأدب الإغراب والإدهاش والخروج على المألوف إلى عالم جديد طريف مبهر، فإن هذا لا يتم بالشكل وحده، بل يلعب المضمون الدور الأكبر في هذا التغريب..

٣ - بالغ الشكلانيون - في سبيل حرصهم على ما سموه استقلالية الأدب - على نفي أي علاقة بين الأدب وصاحبه، وكأن النص الأدبيّ ينشأ من فراغ، ولم يعد المؤلف عند هؤلاء القوم صاحب رؤية أو فلسفة، بل هو «عامل ماهر يرتب، أو بالأحرى يعيد ترتيب المادة التي تصادف وجودها في متناوله..»[٢].

ويبلغ التطرف عندهم حد القول بـ «أدبية بلا مؤلف، وشعر بلا شعراء..»[٣] وما شاكل ذلك من آراء تلغي أو تنفي أية علاقة سببية بين النص وصاحبه.

---

(١) السابق: ٤٢-٤٣

(٢) النظرية النقدية الحديثة: ص ٤٨

(٣) السابق: ٤٧

ولقد كان هذا كله تمهيداً لما نادى به بارت بعد ذلك من زعم عن «موت المؤلف»

٤- أهمل الشكلانيون المعنى، وبالغوا في هذا الإهمال، حتى وصل الأمر إلى ألا يكون «للمعنى والأفكار أي شأن يذكر.. إنهما كالواقع يدخلان الأدب كجزء من المادة المتوافرة التي توضع بعدئذٍ قيد الاستخدام الأدبيّ، بواسطة أدوات الأدب الوظيفية. وكما قال جاكوبسن: «جوهرياً نحن نتعامل مع الحقائق اللفظية، وليس مع الفكر..»[١].

وهذا أمر غير مقبول، فالأدب - حتى على رأي الشكلانيين من النقاد الجدد - وجد لكي يؤدي معنىً.

والأدب ليس جعجعة كلامية، ولا تأنقاً لفظياً فحسب، ولكنه روح وجسد، اللفظ - كما يقول ابن رشيق - «جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته..»[٢].

وللأفكار في الأدب شأن أي شأن، ولكنها - حتى تكون أدباً - لابد من صياغتها صياغة جمالية مؤثرة، والأدب العظيم يصنع من الشكل والمضمون معاً، أو من الأداة والمادة كما يحلو للشكلانيين أن يسموهما.

٥- وإذا كان يسجل للشكلانيين أنهم خطوا خطوة هامة للغاية بجعلهم اللغة عاملاً مركزياً في تعريفهم للأدب، فإن موطن ضعفهم يعزى - إلى حد كبير - إلى فشلهم في توسيع مدى نظرية اللغة لكي تشمل مجالات أخرى..[٣].

---

(١) السابق: ٥٤

(٢) العمدة: ١/ ١٢٤

(٣) النظرية الأدبية الحديثة: ص ٧٠

وكان ذلك بسبب تغييبهم لأي بعد اجتماعي عند كلامهم على الأدب، أو عند تعريفه، وذلك أن أي استخدام للغة هو استخدام اجتماعي وإيديولوجي في آن واحد.

وإن ألفاظ اللغة ودلالاتها ترتبط دائماً ببعد اجتماعي لا يمكن تجاهله، ولا تفهم إلا في سياقه.

ولسوف تطرح فيما بعد - تلافياً لهذا القصور - بعضُ اتجاهات البنيوية تصوراً أكثر مرونة واتساعاً للعلاقة بين اللغة والمجتمع، أو بين الأدب والواقع ..

وعلى العموم فإن كثيراً من جوانب القصور في النقد الشكلاني -بجميع اتجاهاته ومدارسه - سيطرح في الفصول القادمة من صفحات هذا الكتاب إن شاء الله تعالى، كما طرح قسم منها فيما سبق.

الفصل الثالث

البنيوية (structuralism)

التعريف والنشأة

البنيوية أو البنائية تيار فكري يهدف إلى الكشف عن بنية الفكر الذي يشكل أساس ثقافة الماضي والحاضر، وإلى تقعيد الظواهر، وتحديد مستوياتها وتحليلها للكشف عن العلاقات التي تتشكل منها.

وهي رد على وضع فكري كان يتحدّث عن تشظي المعرفة، وتفرعها إلى تخصصات دقيقة منعزلة، ولذلك دعت البنيوية إلى النظام الكلي المتكامل والمتناسق الذي يوحد ويربط العلوم بعضها ببعض، بعيداً عن التجزئة التي أحدثها الاتجاه إلى التخصصات الدقيقة التي سببت عزلة الإنسان وضياعه.

وهكذا تحاول البنيوية الدعوة إلى النظام الكلي المتناسق، وإنشاء فكرة المنظومات المتكاملة في مجال العلوم المختلفة حتى يمكن أن تفسر علمياً الظواهر الإنسانية كافة، وركزت المعرفة البنيوية على كون العالم حقيقة واقعة يمكن للإنسان إدراكها، ولذلك توجهت البنيوية توجهاً شمولياً إدماجياً يعالج العالم بأكمله بما فيه الإنسان..[١].

إنها «السعي لحل معضلة التشتت والتنوع، بالتوصل إلى ثوابت في كل

---

(١) دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، وسعد البازعي: ص٣٣

مؤسسة بشرية..» وهكذا يمكن القول: إن فكرة الكلية أو المجموع المنتظم هي في أساس البنيوية.[1]

وللبنيوية - بناء على ما تقدم - امتدادها في علوم كثيرة، كالفيزياء، والرياضيات، وعلم الاجتماع، والسياسة، وغيرها. وما الأدب والنقد الأدبيّ إلا واحد من تفرعاتها المعرفية الكثيرة..

إنها - في معناها الواسع - طريقة بحث في الواقع كله، لا في أشيائه الفردية، بل في العلاقات بينها، ومحاولة اكتشاف القوانين الشاملة التي تتحكم فيها، مستفيدة من علم اللغة ونظامها.

تزعم البنيوية - ولا سيما في عصر الشك الغربيّ الذي تعيشه هذه القرون الحديثة - أنها تملك المفاتيح لمغاليق المعرفة كلها، وأنها قادرة على تفسير كلّ شيء، وذلك بما تملكه من روح التسامح التي تعينها على قبول القرائن التي تتعارض في ظاهرها، وذلك من خلال الولع باكتشاف الأنماط.

والبنيوية وليدة حركات فلسفية وجمالية ونقدية ولسانية مختلفة، وهي ذات صلة وثيقة بحركة الحداثة، أو هي إحدى مكوناتها الأساسية، وهي متصلة بالدراسات اللغوية الحديثة، ومدرسة النقد الجديد، وعلم الجمال، والمدرسة الرمزية، وقد انحدرت من رحم ذلك كله.

البنيوية إذن طريقة بحث في الواقع، لكنْ ليس في الأشكال الفردية، بل في العلاقات بينها، ففي النقد الأدبيّ مثلاً عمل البنيويون على اكتشاف القوانين العامة التي تتحكم في الاستخدام الأدبي للغة.

ولقد خالفت البنيوية الفلسفة في مقولات «الوجود» و«الذات» و«الإنسان» والتاريخ، وأصبحت تتحدّث عن البنية والنسق والنظام واللغة، وما شاكل

---

(١) المعجم الأدبي، لجبور عبد النور: ص ٥٢

ذلك. فهم يرون أن لكل شيء بنية، ويمكن تفسيره من خلال معرفة هذه البنية ودراسة مكوناتها. وهم يركزون في الدراسة على العلاقات التي تنشأ داخل البنية لا على العناصر المفردة المكونة لهذه البنية. إنها إذن تأكيد على الكلية، وعلى معرفة ترابط أجزاء الشيء بدلاً من التركيز على ماهيته[١].

وقد أرجعت البنيوية جميع أنواع الثقافة - في جوانبها كافة - إلى اللغة، إذ ادعت أن اللغة هي النموذج المهيمن على جميع أنشطة الإنسان، وهي وراء إدراكه للأشياء على نحو معين، حتى ذهب دوسوسير إلى أن طرق استجابتنا للواقع وإدراكنا له تمليها بنية اللغة التي نتحدث بها.

وإن جميع أنواع الثقافات المختلفة تتكون من منظومات ذات بنية مشابهة لبنية اللغة، ولذلك فإن البنيوي يحاول رسم خارطة للأعراف والقواعد والنظم التي تحكم جوانب السلوك الاجتماعي كلها.[٢]

إن المنهج البنيوي - كما يقول أحد الدارسين - «أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفاً من خصائص الشكل والظاهر، واستطاع أن يصل إلى العام والمشترك، وإلى ما هو علمي، وإلى ما هو منطق. كما أثبت هذا المنهج خصوبته، فاعتمده الباحثون في دراسة الأساطير، وفي دراسة العقليات البدائية في ميادين عدة منها النقد الأدبيّ»[٣].

إن البنيوية - إذن - ليست مقصورة على الأدب أو النقد الأدبيّ، بل إن امتدادها في الأدب ما هو إلا وجه واحد من وجوهها الكثيرة، وامتداداتها المعرفية المتعدّدة.

وإن الأنثربولوجي الفرنسي «ليفي شتراوس» الذي التقى في نيويورك

---

(١) دليل الناقد الأدبي: ص ٣٣

(٢) النظرية الأدبية النقدية: ١٦١

(٣) في معرفة النص ليمنى العيد: ٣٧

«رومان جاكوبسن» الألسني الروسي مؤسس الشكلية الروسية. وتعرف البنيوية من خلاله، استخدمها في مجال دراسته، وصارت مهمة ما عرف بـ «الأنثربولوجيا البنيوية» هي «دراسة الأنماط أو البنيات التي تقسم خبرة الواقع، وتوضح الطريقة التي تعمل بها هذه الأنماط والبنيات، كلٌّ على حدة، في علاقة كلٍّ منها بالآخر»[١].

وقد أدرك شتراوس أن المناهج التقليدية من تاريخي واجتماعي وغيرها لا تسفر عن نتائج يقينية أو مقنعة، وأن النموذج اللغوي يمكن أن يطبق على معارف كثيرة لأنها «منظومات ذات بنية مشابهة لبنية اللغة» فأسس ما عرف بالأنثربولوجيا البنيوية.[٢]

ولعل هذا الامتداد الهائل للبنيوية إلى الدراسات المختلفة في العلوم الطبيعية والأنثربولوجية واللغوية الأدبيّة وغيرها، هو الذي حمل بعض الدارسين على أن يراها «منهجاً» وليست مجرد مصطلح أو مذهب..[٣]

يقول تيري إيغلتون: «إن كلمة بنيَوية ذاتها تشير إلى منهج في البحث يمكن تطبيقه على مجال كامل من الموضوعات، من مباريات كرة القدم، وحتى أساليب الإنتاج الاقتصادية..»[٤].

إن البنيوية إذن «محاولة لتطبيق هذه النظرية الألسنية على موضوعات وفعاليات أخرى غير اللغة ذاتها، حيث يمكنك أن تنظر إلى أسطورة، أو مباراة مصارعة، أو نظام قرابة قبلية، أو قائمة بألوان الطعام في مطعم، أو لوحة زيتية، باعتبارها نظام أدلة»[٥].

---

(١) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر: ٥٤

(٢) النظرية الأدبية الحديثة: ١٦٠

(٣) نبيلة إبراهيم «البنيوية إلى أين ؟» مجلة فصول: ص١٦٨

(٤) نظرية الأدب ص١٧٥

(٥) السابق: ١٧٠

وتجدرُ الإشارة في هذا التعريف الموجز بالبنيوية إلى أن مصطلح «البنية» الذي اشتقّ منه هذا المنهج النقدي هو مصطلح غير واضح ولا محدد، وهنالك تعريفات كثيرة له ينقض بعضها بعضاً، مما دفع ناقداً غربياً هو «رافيتدران» إلى أن يقول: «إن التعريفات التي قدّمت للبنية كثيرة إلا أنها مع ذلك لا تساعد على إدراك فكرة البنية في البنيوية الأدبيّة..»[١].

كما يختلط مصطلح «البنيوية» - كما يقول تيري إيغلتون - بمصطلح «السيميائية: Semiotics» أو علم الأدلة، إذ السيميائية هي الدراسة المنظمة للأدلة، وهذا ما يفعله البنيويون..[٢] ولكن البنيوية - على ما يبدو - أعم، إذ «تعالج البنيوية شيئاً قد لا يتم التفكير به عادة بوصفه نظاماً من الأدلة بالرغم من كونه كذلك.. في حين تستخدم السيميائية المناهج البنيوية على نحو شائع..»[٣].

البنيوية في النقد الأدبيّ

إنّ البنيوية - في النقد الأدبيّ - هي - بشكل خاص - ثمرة من ثمرات التفكير الألسني، الذي ميّز نقد هذا العصر، وهي محاولة علمية لتطبيق علم اللغة العام على دراسة الأدب.

وقد ابتكر مصطلح البنيوية (Strutualism) رومان جاكوبسن أحد أعضاء كلٍّ من مجموعة الشكليين في موسكو، وحلقة براغ الألسنية بعد ذلك..[٤]

وقد صاغ البنيويون آراءهم التي يبدو كثير منها قديماً مستهلكاً -كما

(١) انظر «البنيوية والتفكيك الأدبي» لرافيتدران، ترجمة خالدة حامد (العراق: ٢٠٠٢م) ص ١٥

(٢) النظرية الأدبية: ص ١٧٥

(٣) السابق نفسه.

(٤) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر: ص٩٨

سترى - بكثير من الغموض والتعقيد، حتى قال إيغلتون: «بدا البنيويون بمثابة نخبة علمية، مزودة بمعرفة باطنية بعيدة كلّ البعد عن القارئ العادي..»[١].

وتعد البنيوية الأدبيّة فرعاً من فروع الشكلانية بالمفهوم الواسع الذي أشرنا إليه، وهي تطوير لها، وقد بدأت بالظهور في العشرينيات من القرن العشرين، وذلك في مدينة «براغ» عاصمة تشيكوسلوفاكيا بعد أن تحول إليها شكلانيون روس، وعلى رأسهم «رومان جاكبسون» الذي يعد المؤسس الحقيقي للبنيوية، وكانت له حلقة في موسكو «حلقة موسكو اللغوية» تدعو إلى القضاء على المناهج النقدية التقليدية، واستثمار علوم اللغة لتأسيس مناهج جديدة.

وما لبثت «حلقة موسكو اللغوية» أن اصطدمت بالثورة الشيوعية التي انفجرت عام (١٩١٧م) وتبنت في الأدب - رسمياً - منهج الواقعية الاشتراكية، فانتقل نشاط حلقة موسكو إلى «براغ» فتأسست هنالك «حلقة براغ اللغوية» التي انضمّ إليها باحثون من دول أوروبية مختلفة، وصاغوا مبادئهم النقدية في بيان تقدّموا به إلى المؤتمر الدولي الأول لعلماء اللغة الذي عقد في «لاهاي» عام (١٩٢٨م) تحت عنوان: «النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية» [٢].

ثم امتدت بعد ذلك حلقات الدرس اللغوية في أوروبة وأمريكة وغيرهما من بلدان العالم.

وكان قد مهّد لظهور هذا المنهج البنيوي في النقد الأدبيّ مؤلفات في علم

---

(١) نظرية الأدب: ص١٩٤، وانظر المرايا المحدبة: ٧-٩

(٢) سبق إيضاح ذلك عند الكلام على الشكلانية الروسية، وانظر كتاب «البنائية» لصلاح فضل: ص١٤٨ وما بعدها.

اللسانيات، كان من أهمها كتاب «محاضرات في اللسانيات العامة» أو «دروس في علم اللغة العام» للعالم السويسري «فرديناند دوسوسير» المتوفّى (١٩١٣م) نشره تلامذته عام (١٩١٥) وهو يمثل عدداً من المحاضرات التي ألقاها دوسوسير على طلابه في جامعة جنيف.

وإذن، فإن المنهج البنيوي في النقد الأدبيّ لم يأت من فراغ، بل كانت له منطلقات فكرية كثيرة.

صور البنيوية

البنيوية - في النقد الأدبيّ - ليست شكلاً واحداً، بل هي أشكال، وأبرز ذلك ثلاثة هي: البنيوية اللغوية، والبنيوية الأدبيّة الشكلية، والبنيوية الأدبيّة الماركسية أو التكوينية كما يسميها بعضهم.[(١)]

ولكن جميع أشكال البنيوية - ما كان منها في مجال النقد الأدبيّ أو كان في غيره - قد انطلقت جميعاً من البنيوية اللغوية، أي من اللسانيات الحديثة التي أسس لها «فرد يناند دوسوسير» وغيره من علماء اللسانيات، ومن الجهود التي بذلها الشكلانيون الروس ولا سيما رومان جاكبسون، ومن جهود جماعة النقد الجديد.

وهؤلاء جميعاً قد أجمعوا - كما عرفتَ - على الاهتمام بشكلانية الأدب، والنظر إلى النص الأدبيّ على أنه جسد لغوي يجب مقاربته علمياً بعيداً عن أية ملابسات خارجية، وعلى تحرير الأدب من جميع المواصفات التي فرضتها عليه -في رأيهم - المناهج النقدية التقليدية.

يقول أحد النقاد: «إن القاسم المشترك الذي يجمع بين نقاد الاتجاه البنيوي في الأدب هو نبذهم المطلق للسياقات الخارجية في إنتاج النصوص

---

(١) المرايا المحدبة: ١٧٨

وتلقيها، ودعوتهم الصريحة إلى الركون إلى النص باعتباره منطلقاً للتحليل والتقويم..»[١].

١- البنيوية اللغوية

قامت البنيوية اللغوية أو اللسانيات البنيوية[٢] - كما يسميها بعضهم - على آراء دوسوسير، ثم انتقلت هذه البنيوية إلى الأدب والنقد، فكانت البنيوية الأدبيّة بنوعيها: الأدبيّة الشكلية، والأدبية التكوينية أو الماركسية، وكانت دراسة «ليفي شتراوس» في «الأنثروبولوجيا البنيوية» من جملة ما هيأ لانتقال منهج البنيوية اللغوية إلى مجالات وأنماط من البحث غير لغوية.

أسس البنيوية اللغوية:

قامت البنيوية اللغوية على مجموعة من الأسس تحدَّث عنها دوسوسير في كتابه الشهير «دروس في علم اللغة العامّ».

١- اللغة نسق أو نظام (System)

النسق هو «مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تحكم الكلام الفردي، وتمكنه من أن يكون ذا دلالة، ومن دون هذا النسق يصبح الكلام أصواتاً بلا دلالة ولا معنى».

وبناء اللغة يتمثل في العلاقات بين الكلمات، أي في النظم، فاللغة كلٌّ منظم من العناصر لا تمكن دراسته إلا من حيث كونه يعمل مجموعة، ولا يكون لعناصر التنظيم - إذا أخذت على حدة - أية دلالة في حدّ ذاتها، بل تقوم دلالتها فقط عندما ترتبط بعضها ببعض.

---

(١) درس في السيميولوجيا، لبارت (ترجمة عبد السلام بن عبد العالي) ص ٨٢

(٢) انظر «مدخل إلى اللسانيات» لرونالد إيلوار (ترجمة بدر الدين القاسم) دمشق ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م: ص٤٥

ولإيضاح ذلك يشبه دوسوسير اللغة بلعبة الشطرنج، فشكل القطعة الخارجي، وتكوينها المادي، لا يؤثران في قيمتها التي تتحدّد من خلال علاقاتها بسائر القطع.

فإذا استبدلت بقطع اللعب الخشبية قطعاً عاجية مثلاً فلا يؤثر ذلك في نظام اللغة، ولكنك إذا أنقصت عدد القطع أو زدتها يكون لهذا التغيير تأثير عميق في قواعد اللغة.

وكذا لو اتفقنا على أن نغيّر شكل القطعة، إن الفرسَ مثلاً يأخذ في اللعبة - كما اتفق على ذلك - شكل رأس حصان، ولكن من الممكن أن ينعقد العرف على أن يتخذ الفرس شكلاً آخر من غير أن تتأثر قواعد اللعبة أو قوانينها، وقد توضع في اللعبة أية قطعة أخرى يتفق عليها اللاعبان: ورقة، أو قطعة عاج، أو أي شيء آخر.

اللغة - إذن - شكل، وليست مادة [١]، وهي مجموعة علاقات، وليست مفردات محددة المعاني، ومعنى الكلمة لا يتحدد إلا بعلاقتها بغيرها، وإن دراسة الكلمات -في حدّ ذاتها - لا يمثل بناء لغوياً، بل الذي يمثل بناء اللغة أو نظامها هو العلاقات بين الكلمات، ويبدأ ذلك من الربط بين الوحدات اللغوية المفردة داخل نسق هو الجملة الكاملة المفيدة، أو مجموعة من الجمل تمثل الأنساق الصغرى، وتكون - في اتحادها - نسقاً أكبر هو النص.

وهذا ما يسمّى بالنظام اللغوي.

وهذه العلاقات التي تقوم بين الكلمات لتشكيل الأنساق الصغرى أو الكبرى -كما لاحظ دوسوسير - نوعان، هما:

---

(١) انظر «الألسنية، علم اللغة الحديث» لميشال زكريا (بيروت: ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م) ص ٣٩

علاقات سياقية (Syntagmatic)، وسماها جاكوبسن «علاقات المجاورة» حيث تكتسب الكلمة عند دخولها في تركيب قيمتها من مقابلتها بما يسبقها أو يلحقها من كلمات، فهي علاقات تقوم بين الكلمات في تسلسلها وتتابع بعضها إثر بعض بحيث تتآلف في سلسلة الكلام.

وهذا النوع من العلاقات السياقية هو مثل ما أشار إليه عبد القاهر عند كلامه على النظم. يقول: «اعلم أن هنا أصلاً أنت ترى الناس فيه في صورة من يعرف من جانب وينكر من جانب آخر، وهو أن الألفاظ المفردة التي من أوضاع اللغة، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من فوائد..»[١].

علاقات إيحائية (associative) فلو أخذنا كلمة من الكلمات السياقية المتسلسة لوجدنا أنها تثير كلمات أخرى بالتداعي والإيحاء خارجة عن القول، ولكنها تشترك معها في علاقة ما بالذاكرة، ومن هنا تتكون مجموعة من الكلمات تقوم بينها علاقات متعددة فكلمة «كتابة» مثلاً تسوق إلى الذهن كلمات كثيرة مثل: «كاتب، وقلم، ومكتب، وكتاب، وورق، ومداد..» وغيرها مما يشترك معها في وجه ما.

٢- ثنائية اللغة والكلام

فرق دوسوسير بين اللغة والكلام.

أ - اللغة (اللسان) (Language/ Langue)

اللغة - كما عرفت - نظام أو نسق، هي القواعد التي يتشكل - على أساسها - الكلام، وهي نظام معياري ثابت، وهي نشاط جماعي يتعالى على

(١) دلائل الإعجاز: ص٢٨٧

إرادة الفرد، ونظامها موجود في دماغ كل واحد من أفراد مستعملي هذه اللغة، وهو الذي يسمح له باستعمالها وفهمها.

وقواعد اللغة محدّدة، ولكن صور التعبير بها غير محددة، وهذا أساس النحو التوليدي (generative grammar) الذي ارتبط بتشومسكي، حيث إن قواعد اللغة المحدّدة تتيح استعمالات غير محددة، تتيح القدرة على الإبداع اللغوي، وخلق جمل جديدة غير متناهية، نتكلم نحن بها، ويتكلم بها غيرنا، وتُفهم عنّا جميعاً، بسبب خضوع ذلك كله لهذا النسق - النظام، القواعد - الذي يضبط كل استعمال، فيجعله - على جدته، وبكارته، وخروجه على المألوف - مفهوماً.

فهذا النظام اللغوي - اللغة - يشهد عليه - إذن - أمران:

١- القدرة على الخلق اللغوي غير المحدود.

٢- القدرة على الفهم.

وعلم اللغة - في العادة - يهتم باللغة، أي بهذا النظام، وينبغي دراسته تزامنياً (synchronically) أي عند نقطة معينة من الزمن، أي وقت إنتاج النص [١]، أي إنها تنظر إلى اللغة بوصفها نظاماً في لحظة زمنية معينة، محلّلة العلاقات المتزامنة بين أجزائها المكونة. أي إن الدراسة التزامنية للغة - كما عني بها دوسوسير - تبحث في كيفية عمل اللغة، لا في كيفية تطورها كما كانت تدرس قبله، حيث كان يُركز في الدرس على الجانب التاريخي التعاقبي (Diachronically) الذي يهتم بالطريقة التي تتغير بها اللغات بمرور الزمن مما قد يؤدي إلى إهمال اللغة بوصفها منظومة.

والألسني - المعني باللغة كما عرفتَ - يدرسها من خلال ملاحظة أكبر

(١) النظرية الأدبية الحديثة: ٧٩

عدد ممكن من الكلام المتحقق بها، بعد إهمال المتغيرات التي يمكن حصولها عند الأفراد، أي هو يحتفظ بالمظاهر الثابتة والمشتركة بين جميع المتكلمين التي تسترعي الانتباه.

وكان لهذا التمييز الثنائي في البنيوية بين: الدراسة التزامنية للغة كما اهتم بها دوسوسير، والدراسة التعاقبية التاريخية التي كانت سائدة ؛ كان له أثر في دراسة الأدب ونقده، وقاد إلى ثورة على المناهج النقدية التقليدية، إذ كما تحررت اللغة من البعد التاريخي، وأصبح يُنظر إليها بوصفها بنية حاضرة جاهزة متحررة من أية ملابسات خارجية، حُرّر درس الأدب كذلك من هذه التبعية، أو من هذا الارتباط بين الداخل والخارج، أي كان ذلك تغييراً في خط الدرس الأدبيّ من خلال الانتقال من الدرس التعاقبي التطوري المرتبط بالتاريخ والبيئة والملابسات الاجتماعية وغيرها، إلى الدرس التزامني الآني المتحرر من ذلك كله.

ب - الكلام (speech / parole)

إذا كانت - اللغة كما عرفت - نظاماً يمثل النشاط الجماعي، فإن الكلام هو النشاط الفردي في استعمال اللغة ضمن هذا النظام.

الكلام إذن - أي النص اللغوي الفردي - لا يمثل اللغة في مجموعها، ولا يمثل نظامها تمثيلاً كاملاً، ولكنه صورة ناقصة مختارة اختياراً تحكمياً، وقد لا يسلم أحياناً من مروق من القواعد، أو خروج عليها.

إن الكلام هو استعمال فردي للغة النظام، إنه كل حدث لغويّ يتعاطاه أبناء اللغة، وهي تظهر في الاستعمالات الفردية المختلفة، فهي - من ثَمَّ - لا توجد خارج الكلام النابع من استعمالها اليوميّ، فهي نتاج الكلام الذي يمارسه الأفراد.

إن اللغة تمد الكلام بالمادة الأولية، ولكن الكلام هو الذي يهب اللغة الحيوية والحركة والحياة، وهو - في العمل الأدبيّ - يجعل اللغة أدباً، واللاشعر شعراً.

إن الكلام هو الحديث الذي يتبادله الناس في شؤونهم المختلفة، وقد يكون حديثاً عادياً أو حديثاً أدبياً، وهي - في الأدب - لها سمات معينة أبرزها «الانزياح» و «الإيحاء».

وإذا كان نظام اللغة محدداً - كما عرفت - فإن الكلام المصوغ منها غير محدد، إنه يمكن أن يكون بعدد المتكلمين أنفسهم، فلكل فرد متكلم طريقته في صياغة الكلام من اللغة، وهو ما يسمّى (الأسلوب) الذي هو ظاهرة فردية، في مقابل اللغة التي هي نظام جماعي عام.

وفي لعبة الشطرنج التي شبه دوسوسير النظام اللغوي بها تمثل (اللغة) قوانين اللعبة أو أنظمتها التي يلم بها جميع اللاعبين، ولكن (الكلام) يمثل أداء كل لاعب، يمثل الطريقة التي يمضي بها في هذه اللعبة على وفق قوانينها المعروفة.

وقد مثل بعضهم العلاقة بين اللغة والكلام تمثيلاً آخر، فشبهها «بالعلاقة بين السيمفونية وأدائها موسيقياً، فالأداء الموسيقي ليس هو السيمفونية نفسها، إذ يصحّ أن تعزف السيمفونية آلاف المرات فيختلف العزف باختلاف آحاد العازفين. ولكن ذلك لا يخدعنا عن إدراك أن السيمفونية واحدة وإن تعددت صور الأداء، والسيمفونية هي القوة الباطنية التي عنها تحركت كلّ صور التعبير، وكذلك يقال في اللغة..»[١].

ولسانيات دوسوسير لا تهتم بالكلام، إذ لم يكن الرجل «مهتماً بما يقوله

(١) محمود حجازي «أصول البنيوية في علم اللغة والدراسات الأنثربولوجية» مجلة عالم الفكر (المجلد الثالث، العدد الأول: ١٩٧٢) ص ١٥٨

البشر فعلياً، وإنما بالبنية التي تتيح لهم أن يقولوه. ولذا فقد درس اللسان وليس الكلام، ناظراً إلى الأول بوصفه واقعة اجتماعية موضوعية، وإلى الثاني بوصفه نطقاً فردياً عشوائياً لا يمكن تنظيره..»[١].

ولقد كان الانتقال من النظام اللغوي إلى النظام الأدبيّ تطبيقاً لآراء دوسوسير هذه حول هذه الثنائية: ثنائية اللغة والكلام..[٢]

ويلاحظ أن البنيويين قد تناولوا ثنائية دوسوسير هذه تحت مسميات أخرى، فهي (اللغة والخطاب) عند غيوم، وهي (النظام والنص) عند يلمسليف، و(الكفاءة والقدرة) عند تشومسكي، وهي (الرمز والرسالة) عند جاكوبسن[٣].

ثم خرجت من هذه الثنائية ثنائية التفريق بين اللغة العادية - وهي لغة الخطاب النفعي الإخباري الذي يجري تداوله بين عامة الناس - ولغة الخطاب الأدبيّ الذي يتميز بالاضطراب والتشويش والتغيير في استعمال اللغة، وقد اهتم بهذه الثنائية بعض تلامذة دوسوسير، كشارل بالي وغيره.

٣- ثنائية الدّالّ والمدلول

اللغة - كما رأيت من خلال العرض السابق - نظام إرشادي، والمسميات اللغوية مفاهيم ترتبط بذهن الناطق بها.

واللغة - التي هي نظام - تتكون من علامات، وتتألف العلامة اللغوية من اتحاد عنصرين، هما «الدالّ» و «المدلول» والدال هو الصورة الصوتية أو الكتابية للكلمة، والمدلول هو المفهوم من هذه الكلمة، والعلاقة بين هذين العنصرين هي علاقة جزافية أو اعتباطية (Arbitrary).

(١) نظرية الأدب (إيغلتون): ١٩٧

(٢) المرايا المحدبة: ١٨٥

(٣) انظر «مفاهيم الشعرية» لحسن ناظم: ص٥٠

يقول ديفيد روبي: «تتألف العلامة اللغوية من اتحاد عنصرين: صورة صوتية أو بديلها المكتوب، ومفهوم. ويطلق على العنصر الأول مصطلح دال (signifier) وعلى الثاني مصطلح مدلول (signifed)

فعلى سبيل المثال، الصوت شجرة (tree) الذي أسمعه هو الدال الذي يقابله المدلول (شجرة) أي المفهوم الذي يثيره الصوت في ذهني. والعلاقة التي تتكون من هذين العنصرين» جزافية لسببين:

-الأول - والأكثر وضوحاً - أن ترابط الدال (الصورة الصوتية شجرة) مع المدلول (مفهوم شجرة) هو - في جوهره، باستثناء حالات قليلة - نتاج عرف لغوي، وليس نتاج أية علاقة طبيعية.

- والثاني - الأقل وضوحاً - هو أنه لا توجد أيضاً أية علاقة طبيعية أو ضرورية بين العلامة ككل والواقع الذي تدل عليه..[١]

وأبرز ما يدل على عدم وجود علاقة بين مفهوم الشجرة (المدلول) والصوت الذي عُبّر به عنها (الدال) هو اختلاف صوت هذا الشيء بين اللغات المختلفة.

إن (الدال) - إذن - لا يدل بذاته: صوتاً منطوقاً أو هيئة مكتوبة، على (مدلوله) أي معناه، ولكنه يدل عليه بالعرف والتواضع الثقافي والتاريخي، ولو كان لفظ الحجر يدل على معناه بصوته أو صورته المكتوبة، لعرف معناه - كما يقول ابن جني - كلّ واحد وإن لم يعرف العربية.

ومن ثم فإن أي صوت محدّد - كما يقول لوك - «يمكن استخدامه حتى تصبح الكلمة بشكل اعتباطي (Arbitrary) هي علامة الفكرة..»[٢].

---

(١) النظرية الأدبية الحديثة: ص٧٤-٧٥

(٢) المرايا المحدبة: ١٨٠

وكان عبد القاهر الجرجاني من قبل هؤلاء جميعاً قد قال: «إن نظم الحروف هو تواليها في النطق، وليس نظمها بمقتضىً عن معنى، ولا الناظم لها بمقتفٍ في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه ما تحرّاه، فلو أن واضع اللغة كان قد قال «رَبَض» مكان «ضَرَب» لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد..»[١].

كما أن الدال في النظام اللغوي «ليس له معنى إلا بفضل اختلافه عن الأدلة الأخرى، ومن ثمَّ فإن (cat) ليس لها معنى في ذاتها، وإنما لأنها ليست (cap) أو (cad) أو (bat)..»[٢].

٢- البنيوية الأدبيّة الشكلية

تهاجم البنيوية المناهج النقدية التقليدية التي تعنى بدراسة الأدب من خلال الظروف والعوامل الخارجية المختلفة، ولا تفهمه أو تحلله إلا في ضوئها، إذ إن مثل هذه المناهج تفترض في الأدب التبعية، وتعدّه انعكاساً أو صدى لعوامل خارجية، كالعصر، أو المجتمع، أو حياة صاحبه، أو ما شاكل.

١ - أما البنيوية فتنظر إلى النص الأدبيّ على أنه مستقل بنفسه، مكتفٍ بذاته، لا وجود ولا امتداد له خارج كيانه اللغوي، ولا إحالة له على أية مرجعية أخرى.

النص الأدبيّ عالم مغلق، له وجوده الخاص، له منطقه ونظامه، له بنيته التي هي مجموعة من العلاقات الدقيقة القائمة بين أجزائه جميعها، وكلُّ لفظ فيه لا يتحدد إلا بعلاقته بغيره، وهذه البنية هي التي تجعل الأدب أدباً، تجعل القصة قصة، والرواية رواية، والشعر شعراً، وهكذا.

(١) دلائل الإعجاز: ٤٩

(٢) نظرية الأدب: ١٦٩

إن العمل الأدبيّ عندهم نظام قواعد يتمتع بحياته المستقلة، ولا يرتهن لمقاصد فردية، ومن ثم، فالبنيوية - كما يقول إيغلتون -: «لا إنسانوية، بمعنى أنهم يرفضون الأسطورة التي مفادها أن التجربة الفردية هي مبتدأ المعنى وخبره..»[(١)]

٢ - وهذه البنية المنظمة المكونة من شبكةٍ من علاقات الوحدات والأجزاء الصغيرة بعضها ببعض داخل النص الأدبيّ، يفترض الناقد البنيوي أولاً وجودها في كل نص، ثم يحاول ثانياً الكشف عنها وتحليلها. وتحليلها يعني إدراك علاقاتها الداخلية، ودرجة ترابطها، والعناصر المكونة لها.

«العمل الأدبيّ بناء، شأنه شأن أي إنتاج لغوي آخر، ويمكن تصنيف آلياته وتحليلها شأن موضوعات أي علم آخر»[(٢)].

بل إن هدف التحليل البنيوي هو تعرّف هذه البنية التي افترض وجودها، لأن تعرفها يعني تعرف قوانين التعبير الأدبيّ.

ويقف التحليل البنيوي عند حدود اكتشاف هذه البنية - أو نظام النص - من دون اهتمام بدلالاتها.

إن المنهج البنيوي لا يهتم أبداً بشرح العمل الأدبيّ، أو تفسيره، ولا يطرح - على الإطلاق - سؤالاً عن وظيفته أو دوره، وهو لا يهتم بالبحث عن القيمة الثقافية للموضوع، ذلك أن المنهج البنيوي هو منهج تحليلي، وليس منهج تقويم وحكم، ولذلك فلا أهمية للعمل الذي يتناوله أن يكون من الأدب الرفيع أو لا، إذ هو لا يتناول النص انطلاقاً من قيمهِ الظاهرة، بل يزيحه إلى نوع من الموضوع مختلف تماماً .[(٣)]

---

(١) نظرية الأدب: ١٩٥

(٢) السابق: ١٨٥

(٣) السابق: ١٦٧

إن المنهج البنيوي لا يهتم بالعالم الذي يكتب عنه الأديب، ولا يختبر مصداقيته، أو علاقته بمجتمعه، بل يهتم بلغته ومدى تماسكها ونظامها.

ويبيّن رولات بارت ذلك في حديثه عن مهمة النقد - من وجهة النظر اللغوية الشكلية، بأنه ليس من مهمته «أن يكشف الحقائق، ولكن أن يكتشف الممكن فقط، وهو أيضاً لا يسعى أن يكتشف سراً من الأسرار في أعماق الكتاب أو الكاتب، بل يسعى، لأنه شكلي فقط، أن يطابق بين لغة عصره والكلام، أي وفق النظام الشكلي للقوانين المنطقية التي استمدها الكاتب من عصره. وإذا كان ذلك كذلك، فإن البرهان في النقد لا يكمن في كشف العمل الخاضع للسؤال، ولكن، في تغطيته أكثر ما يمكن بلغته الخاصة.

ويضيف بارت إلى ذلك، أن النقد لا يهدف إلى فك معنى العمل المدروس، ولكنه يهدف إلى إعادة بناء قواعد انتظام هذا المعنى. وينتهي إلى خلاصة مفادها أن «العمل لا يخلو من المعنى تماماً، ولا هو واضح كل الوضوح، إنه إذا أردنا «معنى معلق». وما كان هذا ليكون إلا لأنه «لغة» أي نظام من الإشارات: كائنةٍ ليس في مرسلته، ولكن في لغته».

والنقد مطالب، ليس بإعادة بناء المرسلة، ولكن بإعادة بناء نظامها فقط. وهو في هذا يفعل ما يفعله اللساني، إنه لا يفكك معنى الجملة، ولكنه يقيم البنية الشكلية التي تسمح بنقل هذا المعنى.

ونلاحظ أن هذا المنهج خلو من نزعات التسلط، فلا حكم قيمة، ولا تفسير إيديولوجي، ولا مزاج»[١].

إن البنيوية إذن تهتم بكيفية إنتاج المعنى لا بالمعنى، يجب نسيان ما

(١) منذر عياشي، مقال في مجلة الحرس الوطني السعودية (رمضان ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م) ص ١٤

تتحدث عنه اللغة، والتركيز على اللغة ذاتها. إن السؤال عن المعنى هو قضية إشكالية، ولذلك لا يتوقف عندها النقد البنيوي، بل يركز - كما ذكرنا - البحث في بنية العمل ونظامه، حيث تتركز أدبيته.

والتوصل إلى هذه الأدبيّة المنشودة لا يتم إلا بعد تجريد العمل من أبعاد المعنى، ومن جميع الأبعاد الأخرى: الذاتية والاجتماعية، بسبب استقلاليته التي أشرنا إليها.

٣ - وبعد تجريد الأدب من هذه الملابسات جميعها، ينظر إليه على أنه نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه، ويدرس على المستويات المختلفة: النحوية، والإيقاعية، والأسلوبية، ويقوم الدرس البنيوي على تجزئة النص إلى وحدات صغيرة، وخاصة الرواية التي يركز الدرس البنيوي عليها كثيراً، ثم ينتقل إلى إجراءات شكلية تتمثل في تخليص النص الروائي من جميع الإشارات التي تدل على الزمان والمكان.

٤ - ولاكتشاف بنية النص - المفترض وجودها - يتم التركيز على ظواهر أسلوبية موجودة في النص، كالتشابه، والتناظر، والتعارض، والتضاد، والتناص، والتوازي، وغيرها. وعلى ظواهر صوتية: كالإيقاع، والنبر، والجهر، والهمس، وغيرها .

٥ - ينظر البنيوي إلى العمل الأدبيّ على أنه بنية متكاملة، أي بناء، وهو بناء لغوي، ويمكن - من ثَمَّ - أن تفرز لبناته وتصنف وتحلل شأن البناء العادي، وتُفحص أو تحدد القوانين العامة التي تعمل من خلالها هذه البنية.

والنظر إلى العمل الأدبيّ على أنه بنية متكاملة يعني ألا تُعالجَ أي من مفرداتها باعتبارها ذات معنى في ذاتها، بل من خلال علاقتها بعضها ببعضٍ.

ربما احتوت القصيدة مثلاً صورة عن الشمس، وأخرى عن القمر،

والدرس البنيوي يهتم بالكيفية التي تتلازم بها هاتان الصورتان معاً وتتعلقان بعضهما ببعض لتشكيل بنية.

والصورتان ليس لهما معنى «جوهري» وإنما معنى «علائقي» وحسب، ولا حاجة إلى المضي خارج القصيدة إلى ما تعرفه عن الشموس والأقمار لكي تفسّر هاتين الصورتين، فكل منهما تفسّر الأخرى وتعرِّفها[(١)]

ويضرب تيري إيغلتون مثالاً تطبيقياً بسيطاً يوضح أسلوب الناقد البنيوي في البحث عن بنية النص، وتلمس العلاقات فيها، يقول:

«دعوني أحاول إيضاح ذلك من خلال مثال بسيط، لنفترض أننا نحلل قصة صبي يغادر البيت إثر نزاع مع والده، وينطلق سيراً على الأقدام عبر غابة في حرّ الظهيرة، ثم يسقط في حفرة عميقة. ويخرج الأب باحثاً عن ابنه، ويصل إلى الحفرة، ويمعن النظر فيها، لكنه لا يستطيع أن يراه بسبب الظلمة. وفي اللحظة التي ترتفع فيها الشمس إلى نقطة فوقه مباشرة، تنير بأشعتها أعمال الحفرة وتتيح للأب إنقاذ طفله، وبعد مصالحة بهيجة، يعودان إلى البيت معاً..».

يقول إيغلتون في تحليل هذا النص على طريقة البنيوي:

«لعل هذا ليس بالسرد الآسر على نحو خاص، لكنه يتَّسم بميزة البساطة. ومن الواضح أنّ من الممكن تأويله بشتى الطرق. حيث يمكن لناقد تحليلي نفسي أن يجد فيه آثاراً محددة من عقدة أوديب، ويبين أن سقوط الطفل في الحفرة هو عقاب يتمناه لنفسه في لاوعيه نظراً لنزاعه مع أبيه، وربما هو شكل من الخصاء الرمزي أو التجاء رمزي إلى رحم أمه. ويمكن لناقد إنسانوي أن يقرأه بوصفه مَسْرَحة dramatization لاذعة لما تنطوي عليه العلاقات الإنسانية من مصاعب. ويمكن لناقد آخر أن يراه بمثابة تلاعب محض ومتكرر بلفظتيّ (son / sun)[(٢)].

(١) نظرية الأدب: ١٦٥

(٢) أي الابن والشمس.

أما الناقد البنيوي فيعمل على ترسيم القصة بشكل بياني إحداثي. وقد يعيد كتابة وحدة التدليل الأولى، «الصبي يتنازع مع أبيه»، على النحو التالي: «الأدنى تمرّد على الأعلى» ويعتبر مسير الصبي عبر الغابة حركة حول محور أفقي، بخلاف المحور العمودي «أدنى / أعلى»، ويشير إليه باعتباره «وَسَطاً». أما السقوط في الحفرة، وهي مكان تحت مستوى الأرض، فيدل على «أدنى» ثانيةً، بينما يدلّ سَمْتُ الشمس على «أعلى». وبسطوع الشمس على الحفرة، فإنها تنحني بمعنى ما إلى «أدنى»، فتقلب بذلك وحدة السرد الدّالة الأولى، حيث كان «أدنى» يقف في مواجهة «أعلى»، والمصالحة بين الأب والابن تستعيد توزناً بين «أدنى» و «أعلى»، كما تدل مسيرة العودة معاً إلى البيت على «وسط»، وتبيّن أن هذا الفعل هو حالة وَسَطيّة ملائمة..».

وقد تكون العلاقات بين المفردات المتنوعة في النص الأدبيّ علاقات توازٍ، وتقابل وقلب وتكافؤ، وما شاكل ذلك.

«وما دامت بنية العلاقات الداخلية هذه سليمة فإن الوحدات الفردية يمكن استبدالها.. ففي القصة السابقة مثلاً يمكن أن يستبدل بالأب والابن، وبالحفرة والشمس، عناصر مختلفة تماماً، مثل: أم وابنة، عصفور وخُلْد (قُبّرة) وتبقى لديك القصة ذاتها. فما دامت بنية العلاقات بين الوحدات قائمة لا يكون مهماً ما هي المفردات التي نختارها؟ وهذا يختلف عن قراءات أخرى للنص غير بنيوية، كالدراسة النفسية، أو الإنسانوية، أو غيرها، إذ تعتمد مثل هذه القراءات - على عكس البنيوية - على أن لهذه المفردات دلالة ضمنية معينة، ولفهمها لا بد أن نلجأ إلى معرفتنا للعالم خارج النص..»[١].

٦ - يقوم التحليل البنيوي للعمل الأدبيّ على محاولة استخلاص ما

(١) انظر السابق: ١٦٦-١٦٧

يسمونه «وحدات وظيفية» وهي - في نظرهم - وحدات يمكن تطبيقها على الأعمال الأدبيّة جميعها: قديمها وحديثها.

ومن هذه الوحدات مثلاً ما ذكره الأنثربولوجي البنيوي ليفي شتراوس، وسماه «الوحدات المتعارضة» وهي وحدات متعارضة في ظاهرها: كالحياة والموت، والأرض والسماء، والرجل والمرأة، والأعلى والأدنى كما في القصة السابقة، وغير ذلك، وهي -وإن بدت متناقضة - متكاملة في الحقيقة، ولا يقوم بناء كلّ شيء في الكون إلا بها.

ويعتمد التحليل البنيوي النقدي عند التطبيق على تفتيت العمل الأدبيّ: شعراً، أو قصة، أو مسرحية، إلى هذه الوحدات الوظيفية الثنائية، وضمها في قوائم أو جداول، بحيث يتسنى بعد ذلك قراءة العمل الأدبيّ قراءة جديدة، لا تقوم على تسلسله الزمني، بل على ترتيب هذه الوحدات أياً كان مكانها في العمل الأدبيّ، ويتجاهل هذا التحليل - في أثناء ذلك - أية إشارات أخرى يمكن أن يحملها العمل الأدبيّ.

٧ - والأعمال الأدبيّة - في نظرية البنيوية - لا تمتلك معنى أحادياً، «وهذا الإلحاح على تعددية المعاني في نص معين هو النتيجة المنطقية لغياب كل قصد للمؤلف في الأدب.. وفتح الطريق للتخلص من فكرة وجود معنى مركزي للنص، فبانعدام أي دليل على المقاصد يستحيل عادة التقليل من الالتباسات التي تحفل بها حتى لغتنا اليومية..»[١].

وأصبحت وظيفة الناقد لا تتحدد باسترجاع معنى النص، وإنما- بسبب وعي تام بتعدد معانيه - بالخروج بتفسير يمثل واحداً لا أكثر من الإمكانات الكامنة فيه.. وكان بارت يقول: لو كانت الكلمات لا تحمل سوى معنى قاموسي واحد لما كان هناك أدب، فالأدب يقوم على هذه التعددية للمعاني

(١) انظر النظرية الأدبية الحديثة، لآن جفرسون، وديفيد روبي، ص١٦٩

بالذات.. ومن ثم فالعمل الأدبيّ - عند بارت - أزلي، لا لأنه يفرض معنى وحيداً على أفراد مختلفين، وإنما لأنه يوحي بمعان مختلفة للشخص الواحد..[1]

٨ - وبذلك يكون دور القارئ محاورة النص، وهذا القارئ عندئذٍ هو الكاتب الفعلي للنص، ذلك أنه يقوم بترجمة النص كما يقول بارت.

٩ - ولقد قاد هذا الوصف الشكلي الصرف للأعمال الأدبيّة، وعدها أنظمة لغوية إلى فكرة «موت المؤلف» التي تحدَّث عنها البنيوي الشهير «رولان بارت» وتعني استبعاد دور المؤلف في أية عملية لاستنتاج معنى النص، وفي هذا يلتقي البنيويون مع أصحاب التفكيك الذين سنتحدث عنهم، فاللغة - في النص الأدبيّ - هي التي تتكلم، وليس المؤلف، وحذف المؤلف هو لمصلحة الكتابة.[2]

وعملية الكتابة هي عملية آلية لا تعبّر عن مقصدية المؤلف «إن عملية القول وإصدار العبارات هي عملية فارغة في مجموعها.. وهي لا تستند إلى شخص بذاته، وإنما هي نتاج متعدد المنابع والأصول، ساهمت فيه أيادٍ ومنابع ثقافية متنوعة، انحدرت منها دفعة واحدة أو بطريقة معقدة. وهذا يعني أن النص يولد هكذا، وأنه أشبه بلغة ميتة ترسبت فيها مجموعة من الاقتباسات لتكوّن في الأخير نسيجاً من العلامات الصماء التي لا تحمل أهواء ولا مزاجاً ذاتياً، ولا رؤية أو معتقداً، ما دامت عبارة عن كتابة آلية كتبها ناسخ حلّ محل المؤلف الذي مات..»[3].

١٠ - والبنيوية تفترض قارئاً مثالياً يمتلك قدرة على فك مغاليق النص،

---

(١) السابق: ١٧٠

(٢) موت المؤلف: رولان بارت ضمن (نقد وحقيقة) ص ١٧

(٣) درس في السيميولوجيا، لرولان بارت، ترجمة بنعبد العالي: ص ٨٢-٨٦

وافترضت، في هذا القارئ المثالي - عدا الكفاءة العالية - «أن يكون بلا دولة أو طبقة، أو جنس، متحرراً من أية خصائص أقوامية (إثنية) أو افتراضات ثقافية مقيدة.. وهذا القارئ ليس نادراً فقط كما يقول البنيويون أنفسهم، ولكن يستحيل أن يكون موجوداً في كثير من النصوص، فحتى ليفي شتراوس - كما يقول إيغلتون - لا يستطيع قراءة النصوص بمثل هذه القدرة..»[١].

١١ - وللبنيويين تصور خاص للنص، وقد مرّ كلام كثير عليه في أثناء ما تقدّم، ولذلك أحببنا أن نلم شمله في هذه الفقرة.

النص عند البنيوية - كما علمت - عالم مستقل قائم بذاته، له بنية متماسكة منتظمة، وهو مكتفٍ بنفسه، غير محتاج إلى أي شيء من خارجه لفهمه والتعامل معه، لا من سيرة المؤلف، ولا من الملابسات التاريخية والاجتماعية والإيديولوجيات والعقائد وغيرها، لا شيء يُفرض عليه من الخارج، «كل الصيد في جوف الفرا» كما يقولون: أي في النص نفسه:

والنص مغلق ونهائي، ينتهي بمجرد أن يفرغ مؤلفه من كتابته، فلا شيء يضاف إليه بعد ذلك، ولا يُحَمَّل بشيء لم يحمله عند مرحلة تكوينه، ولا يقوّل بما ليس فيه، ومن ثم فإن تفسيره كذلك مغلق ونهائي.

ولكن هذا الإغلاق لا يعني أنه لا يحتمل إلا تفسيراً واحداً، بل معناه أنه بعد الانتهاء من تأليفه ينغلق على نفسه، فيصبح مستقلاً عن مبدعه ومتلقيه كذلك، يحال كل شيء إليه لا إلى غيره من مؤلف أو متلقٍ أو ملابسات خارجية من أي نوع.

ولكنه - على هذا الإغلاق المُتَحَدَّث عنه - متعدد الدلالات، يحتمل

---

(١) نظرية الأدب: ٢١٠

أكثر من تفسير، فهو ليس أحادي المعنى، بل هو متنوع غني، متاح لكثير من التفسير والتأويل، ولكنها تنبع جميعاً من النص، فالنص هو صاحب السلطان، عليه مدار أي تأويل.

ولهذا النص - على غناه وانفتاحه - مركز ثابت، أي معنى رئيس، أو فكرة عامة، تلتقي من حولها جميع التفسيرات والتأويلات مهما تشعبت وشرّقت أو غرّبت..

والنص عند البنيوية ينزع إلى التناسق والانسجام، وله نظامه الخاص المنضبط الذي يفترض الناقد البنيوي وجوده، ويسعى لاكتشافه، فالنص يكشف عن بنية، وعن نسق أو مجموعة أنساق محددة، وإن وظيفة الناقد تتمثل في الكشف عن «شفرة» النص وأنساقه المختلفة، وهو إذا ما اكتشف هذه «الشّفرة» أدرك أبعاد النص ووضع اليد عليه.

وبسبب إيمان البنيوية بهذا النظام المنسجم الذي يقوم عليه النص تسعى إلى التوفيق بين ما قد يبدو فيه من التناقض أو التضاد، وذلك بمحاولة رده إلى مجموعة من التقابلات الثنائية، أو التضادات الثنائية، أو ما شاكل، وبيان آلية عملها، للمحافظة على بنية النص ووحدته العضوية.

إن البنيوية - كما ترى - هي سلطة النص، تبدأ دائماً منه وتنتهي به، وكأنه غاية في حدّ ذاته. والناقد محكوم بالنص، وبقدراته الداخلية، لا يحقّ له أن يضيف شيئاً من عنده، أو يعيد إنتاجه، والقراءة الصحيحة لهذا النص، مهما تعددت - وهو تعدد جائز كما عرفت - تنطلق من النص، فتقدر على فك أسراره المختلفة.

٣- البنيوية الأدبيّة التكوينية

وتسمّى كذلك البنيوية التركيبية، أو الماركسية.

وقد حاولت هذه البنيوية استدراك المزلق الخطير الذي وقعت فيه البنيوية الشكلية، وهو الفصل الحاد بين داخل النص وخارجه، عندما نادت - كما رأيت - بعزل النص عن أية ملابسات خارجية كالتاريخ والمجتمع، وعلم النفس، والمؤلف نفسه، وغير ذلك.

وتتلخص ملامح هذه البنيوية في أنها تحترم خصوصية النص الأدبيّ وتفرده وتميّزه من الكلام الآخر على نحو ما سبق، ولكنها تراعي - إلى جانب ذلك - الظرفية التاريخية التي ولد النص في أحضانها.

أي هي تسمح بنوع من العلاقة بين البنية الفوقية - الثقافة والأدب والفنون.. - والبنية التحتية، كالاقتصاد والمجتمع، وما شاكل ذلك.

وقد نشأت هذه البنيوية في أحضان الفكر الماركسيّ، إذ حاول بعض النقاد الماركسيين التوفيق بين الطرح الشكلي الصرف الذي كان تدعو إليه البنيوية الشكلية وبين مبادئ الفكر الماركسي الذي يؤمن بدور البنية التحتية في صياغة الآداب والفنون، ويركز على التفسير المادي الاجتماعي للأدب.

ويعد الناقد لوسيان جولدمان مؤسس هذه البنيوية، وقد انطلق في دراسة الأدب من تصور قام عليه منهجه، وهي أنه «بالنسبة إلى المادة التاريخية يكمن العنصر الأساسي في دراسة الإبداع الأدبيّ في أن الأدب والفلسفة هما - على صُعُد مختلفة - تعبيرات عن رؤية للعالم، وأن الرؤى حول العالم ليست وقائع فردية بل اجتماعية..»[١].

وهذا التصور يعني عند جولدمان أننا لا نستطيع أن نعزل أي عمل أو

(١) النقد الأدبي في القرن العشرين: ٢٣٩

أية مسألة أو نظرية عن السياق الثقافي الذي نشأ فيه هذا العمل، وأن كل مسألة خاصة يجب فهمها من خلال الإطار العام المحيط بها، ومن خلال المجتمع الذي نشأت فيه..[١]

ومن الواضح عندئذٍ أن بنية غولدمان ليست بنية منعزلة مستقلة، والنص ليس عالماً مغلقاً على ذاته، بل البنية عنده مرتبطة بالسلوك والواقع الاجتماعي العام.

- وهذه البنيوية التكوينية الماركسية، كالبنيوية الشكلية، تهمل كذلك المؤلف، ولا تهتم بمقصديته.

«لقد كان غولدمان مثلاً من أوائل الذين أكدوا - منذ عام ١٩٤٧ - على هذا الموضوع الذي طالما أخذ به بارت والنقد المعاصر، وهو أن المؤلف لا يعرف أكثر من غيره دلالة وقيمة كتاباته، وأن سؤال شهوده ووسائله ليست بالضرورة أفضل السبل لفهمها..»[٢].

وهي - إذ تهمل المؤلف - تربط الأدب - بالمجتمع وبأنساق أخرى في البنية التحتية وصراع الطبقات على نحو ما يتصور الماركسيون.

- وإن البنيوية التكوينية هذه ترى أن للفن وظيفتين: وظيفة اجتماعية، ووظيفة فنية جمالية.

«وتبقى «القيمة الجمالية» عندهم هي المعيار الأساسيّ، وبمقدار ما تكون هذه القيمة كبيرة، وبمقدار ما يعمل المنهج، وما يفهم العمل بذاته، بمقدار ما يجسّد «رؤية للعالم» لا تزال في طريقها إلى التشكّل.. »[٣].

---

(١) انظر «البنيوية التركيبية» لجمال الشحيد: ص٧٧ (بيروت، دار ابن رشد).

(٢) النقد الأدبي في القرن العشرين: ٢٤٠

(٣) السابق نفسه.

ويعد هذا المنهج البنيوي نوعاً من «سوسيولوجيا الأدب» وهي تلك المناهج التي تقيم علاقات من نوعٍ ما بين العمل الأدبيّ والمجتمع، والمجتمع سابق في وجوده على العمل الأدبي، لأن الكاتب مشروط به، يعكسه ويعبر عنه، ويسعى إلى تغييره، والمجتمع حاضر في العمل الأدبي، حيث نجد أثره ووصفه، وهو موجود بعد العمل لوجود سوسيولوجيا للقراءة وللجمهور، الذي يقوم - هو أيضاً- بإيجاد الأدب..[١]

ولكن «الاجتماعية» في منهج البنيوية التكوينية تختلف في مفهومها عما هي عليه في النقد الاجتماعي الذي توقفنا عنده فيما سبق، إذ إن هذا الثاني يبحث في الأدب عن الواقع، ويعده عاكساً له، أما البنيوية التكوينية، فإنها تنظر إلى العمل الأدبيّ وإلى صلته بالواقع نظرة مختلفة لا تقوم على هذا الانعكاس الحرفي.

إن هذا المفهوم الذي كونه لوسيان غولدمان يعني «أن الفنان لا ينسخ الواقع، إنما يخلق كائنات حية، وعالماً له بنية معينة، قيمته تكمن في غناه ووحدته..»[٢].

ولقد كان غولدمان تلميذاً مخلصاً لأستاذه ومعلمه الناقد المجري الماركسي المشهور جورج لوكاتش الذي سيطر على مجمل «سوسيولوجيا الأدب في القرن العشرين..[٣] وقد تأثر بآرائه، وتبنى كثيراً من أفكاره.

وكان لوكاتش يرى أن الأدب يعكس المجتمع، ولكنه - كما ذكرنا قبل قليل - لا يعكسه حرفياً كما يقول أصحاب المنهج الاجتماعي التقليدي، بل من خلال فهمه له.

---

(١) السابق: ٢٢٥

(٢) السابق: ٢٤١

(٣) السابق: ٢٢٥

رأى لوكاتش: «أن الأدب يعكس الواقع الاجتماعي الاقتصادي، لكنه رفض فكرة أن ثمة علاقة حتمية واضحة بين الاثنين، وحاول أن يبرهن على أن أعظم الآثار الأدبيّة لا تعيد فحسب إنتاج الإيديولوجيات السائدة في عصرها، بل تجسد في شكلها نقداً لهذه الإيديولوجيات..»[١].

وهكذا حاولت البنيوية التكوينية إذن أن تستدرك النقص الخطير الذي وقعت فيه البنيوية الشكلية بعزلها الأدبَ عن المجتمع وعن كل شيء خارجي، فحاولت الربط بين الداخل والخارج، لتحقيق حلّ وسط، أي تستطيع البنية اللغوية للنص أن تكون مستقلة - وهو الداخل - وأن تؤكد علاقتها بالبنى والأنظمة الأخرى، كالنظام الاقتصادي والصراع الطبقي، أما البنيوية الأدبيّة بمفهومها العام فهي ترفض ذلك الربط بين النظام اللغوي الداخلي للنص وأي أنظمة أخرى خارجية..[٢].

---

(١) نظرية الأدب في القرن العشرين: ٨٨

(٢) المرايا المحدبة: ١٧٨

نقد البنيوية

أثارت البنيوية التي انحدرت من رحم فكر غربيّ مادي كثيراً من اللغط والجدل، ذلك أن هؤلاء القوم كانوا قساة متطرفين في مهاجمة خصومهم من أصحاب المناهج النقدية الأخرى وفي تسفيه آرائهم، وحسبوا أن الذي جاؤوا به - وكان كثيرٌ منه قديماً مستهلكاً - هو وحدهُ النقد الأدبيّ، وفيه وحده المنهجية والعلمية.

ولعله لم يثر أي اتجاه نقدي آخر ما أثارته البنيوية من جدل ونقاش، تعصب لها فريق من النقاد فظنها «نهاية الحضارة»[١].

وعدّها بعضهم ثورة جاءت تحلّ محل أعراف نقدية أكاديمية صلبة، وهي التي نشأت خارج الجامعات في مؤسسات هشة..[٢].

وسفهها قوم آخرون، فرأوا أنها - بسبب عصبيتها، ونظرتها الأحادية، وغموضها - لم تقدّم شيئاً ذا بال، وكان ضجيجها أكبر من حقيقتها، لقد عرضت ما قدمته في «المرايا المحدبة» وذلك بغية تضخيمه وتكبيره..[٣]

ولكن البنيوية في الحقيقة منهج نقديّ حداثي فيه جوانب إيجابية قليلة، وجوانب سلبية كثيرة، وهو - ككل منهج غربيّ - لا يصلح للتداول إلا بعد غربلة حصيفة في مصفاة فكرنا وعقيدتنا وذوقنا، فيؤخذ منه ويُترك..

١- إيجابيات

يسجل للبنيوية من الإيجابيات ما سجل للشكلانية بشكل عام، وهو

(١) نظرية الأدب: ص ٢١١

(٢) النظرية الأدبية الحديثة: ١٥٨

(٣) المرايا المحدبة: ص٨، وما بعدُ...

اهتمامها بلغة الأدب، والتركيز على فنيته أو أدبيته، وتخليصه من كثير من الملابسات الخارجية التي أسرف نقاد آخرون في الاهتمام بها وإبرازها، حتى كادت «أدبية» الأدب - وهي جوهره وأساسه - تضيع في غمرة ذلك.

يسجل للبنيوية اعتدادها بالنص، والإعلاء من سلطانه، إذ إن النص - بلغته ورموزه ودلالاته - هو وحده - وفي المقام - الذي ينبغي أن يُستنطق في التأويل والتفسير، وعليه يعوّل القارئ، وهذا القارئ - مهما كان ذكياً أو متميّزاً - محكوم بدلالة النص، وكل اجتهاد له في القراءة، أو في التفسير والتأويل، محاط بسياج مما يحمله النص، ويشير إليه، وليس سلطان القارئ سلطاناً مطلقاً كما ستقول التفكيكية بعد ذلك.

إن توقير سلطان النص مما يحمد للبنيوية، ويُسجل لها، إذ هو إحالة إلى الجوهر.

ثم لا شك أن المناهج الشكلانية في دراسة الأدب - ومنها البنيوية - عندما تنضبط، فلا تشتطّ ولا تجمح في إهمال كل عنصر آخر في الأدب، هي أقرب المناهج إلى حقيقة الأدب وجوهره، وهي أقدر على بيان خصائصه وسماته.

ويحمد للبنيوية محاولتها ضبط نظام النقد الأدبيّ، أو النظرية النقدية، وجعل ذلك أقرب إلى العلمية والمنهجية، وأبعد عن الانطباعات الذاتية، والكلام الذوقي غير المنضبط، ولكنها أسرفت في ذلك وبالغت كما سنرى.

ويسجل للبنيوية كذلك ما حققته من نجاح في التحليل اللغوي البنائي للنص الأدبيّ، وفي بيان آلية العمل في النص، ولكنها فشلت في تفسير النص، وتحقيق معناه.

وقد يكون من إيجابيات البنيوية كذلك كسر احتكار بعض المفسرين للنصوص الأدبيّة، ومحاولاتهم إغلاقها على معنى أحادي لا تتجاوزه،

فنبهت البنيوية - وليس هذا جديداً منها بطبيعة الحال - على أن النص الأدبيّ غني بالدلالات - كما قال ابن رشيق من قبل - وأنه يحتمل عدداً من القراءات، وليس مغلقاً على قراءة واحدة، أو على ما يقصده المؤلف مثلاً لو عُرف قصده.

«إن الأعمال الأدبيّة لا تمتلك معنى أحادياً في نظر البنيوية».

وقد نتج هذا أحياناً من المبالغة في استبعاد المؤلف، إذ كان البنيويون «أشد راديكالية» في هذه المسألة مما هو لدى النقاد الجدد..[١]

٢- سلبيات

في البنيوية انحرافات فكرية وفنية كثيرة، وهي تشترك في هذه الجوانب السلبية مع كثير من السلبيات التي حملتها الشكلانية بشكل عام، مما سبق أن توقفنا عند بعض منها فيما غادرنا من صفحات.

أ - الانحرافات الفكرية

إن البنيوية هي ابنة حضارة معينة هي الحضارة الغربية، وقد ولدت في عالم فقد اليقين والإيمان بأي شيء محدد أو ثابت، فكانت -كما يقول تيري إيغلتون - محاولة «اكتشاف موطئ قدم لليقين في عالم محدد بدا فيه اليقين صعب المنال. فالمحاضرات التي شكّلت كتاب سوسير «محاضرات في الألسنية العامة» ألقيت في قلب أوروبة بين (١٩٠٧-١٩١١م) على شفير الانهيار التاريخي الذي لم يعش سوسير نفسه حتى يراه..»[٢].

والبنيوية ذات نزعة مادية حادة، وهي لذلك ضد الدين، أو هي - في زعمها اكتشافَ موطئ قدم لليقين في عالم شكوك لا يؤمن بشيء - سعت أن تحل محل الدين.

---

(١) النظرية الأدبية الحديثة: ١٦٩

(٢) نظرية الأدب: ١٩٠

يقول تيري إيغلتون معبّراً عن ذلك: «البنيوية هي - من بين أشياء أخرى - محاولة أخرى من سلسلة محاولات مشؤومة قامت بها النظرية الأدبيّة لإحلال شيء آخر أكثر فاعلية محل الدين، وهي - في هذه الحالة - دين العلم الحديث..»[١].

البنيوية إذن فكر مادي، وقد انعكس ذلك حتى في مقاربتها النقدية للعمل الأدبيّ، فهي لا تهتم - شأن الشكلانيات جميعها - إلا بجانبه المادي المتمثل في اللغة.

لم تُقِم البنيوية -كما رأيتَ من منطلقها المادي - أية قيمة لمضمون العمل الأدبيّ، أو قيمه، أو مثله، أو الفكر الذي يتضمنه، عاكسة مفاهيم مادية كان للماركسية والفرويدية تأثير فيها...

وفي سبيل حرص البنيوية على اكتشاف بنية مستقلة لكلِّ شيء، نظرت إلى الأشياء جميعها على أنها ذات نظام متكامل، أو بنية مستقلة، قائمة بذاتها، لا تحتاج إلى أي شيء خارجها.

وهذا تفكير خطير يحمل في أثنائه إلغاء لفكرة السبب والمسبب، وفكرة الخالق المدبر، وأن كل حدث لابد له من محدث. إن هذا يعني إزاحة الذات الفاعلة، والنظر إلى الأشياء على نحو يبدو معه بناؤها نظاماً آلياً يعمل بطريقة لا واعية تتجاوز إرادة الأفراد[٢].

وتتحدث البنيوية دائماً عن هذه البنية الثابتة بمعزل عن الذات والتاريخ والمجتمع وما شاكل ذلك، فهي - إذن - بنية لازمانية.

وقد خالف البنيويون الفلاسفةَ الذين عاصروهم أو سبقوهم في مقولاتهم

(١) السابق: ٢١٠

(٢) انظر «عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو» لإديث كير زويل، ترجمة جابر عصفور (بغداد: ١٩٨٥) ص ٢٩٠

عن الوجود، والذات، والإنسان، والتاريخ، وأصبحوا يتحدثون عن «البنية» و «النسق» و«النظام» و «اللغة» فقط. وبذلك قام انفصام حاد بين البنية والتاريخ، إذ البنية عندهم تتسم بالثبات، وتعمل خارج حركة التاريخ.

ومن منطلق هجوم البنيوية على الذات، وتنكرها لها، وصفها روجيه غارودي بأنها «فلسفة موت الإنسان» وقال في نقدها: «لن يتردد بنيويو الجيل التالي لليفي شتراوس في الانتقال إلى الحد الذي سيقودهم إلى تخيل تاريخ هو محض اشتغال للبنية، تاريخ بلا مبادرة تاريخية إنسانية، تاريخ بلا بشر، فنراهم يعلنون بلسان فوكو أنه بعد إعلان نيتشه عن موت الله فإن ما يتأكد في أيامنا هذه ليس غياب الله أو موته بقدر ما إنه نهاية الإنسان.. إن الإنسان سيختفي..»[1].

وإن من سلبيات البنيوية الفكرية الخطيرة خلعها للنصوص - مهما كان مصدرها: سماوياً أو بشرياً - عن مرجعيتها الفكرية وسياقها الحضاري، لتبدو عندئذٍ منقطعة الجذور، مبتوتة الأواصر عن كل ما يربطها بالماضي أو الحاضر.

إن النصوص - في العادة - مرتبطة بجذورها الحضارية والعقدية، وبالسياق الفكري والتاريخي الذي كونها، ولا يمكن -بأية حال - تجاهل هذا، أو القفز فوقه.

ومن سلبيات البنيوية التي لا تتفق مع التصور الإسلامي للأدب، ولا مع أي تصور يؤمن برسالة الأدب ودوره الحضاري، أن البنيوية أسقطت أهمية الفكر، وتجاهلت الوظيفة الاجتماعية والتربوية للأدب، أو - كما يقول تيري إيغلتون -: إن المنهج البنيويَّ لا يبالي أبداً بالقيمة الثقافية

(١) البنيوية وفلسفة موت الإنسان، لروجيه غارودي: ص٢٩ (ترجمة جورج طرابيشي، بيروت: ١٩٨٥م).

للموضوع[١]. وينظر إلى النصوص جميعاً - مهما كان موضوعها - على أنها سواء من حيث القيمة المعرفية، وذلك بسبب استبعاد البنيويين -كما سبق أن ذكرنا - لأحكام القيمة، وعلينا - في رأي فراي أحد أقطاب المدرسة الشكلانية - «أن نضع أحكام القيمة جانباً، لأنها مجرد مؤثرات ذاتية، فنحن حين نحلل الأدب نتكلم عن الأدب، أما حين نقيمه فإننا نتكلم عن أنفسنا..»[٢].

وهذا كلام غير دقيق، فهو يفصل بين ذات المتلقي وبين الموضوع الذي يتلقاه، وهو يساوي بين القيم الخيّرة والقيم الرديئة، أو بين الكلمة الطيبة والكلمة الخبيثة، بين واحدة هي كالشجرة الطيبة تنبغي رعايتها وكلاءتها، وأخرى كشجرة خبيثة ينبغي استئصالها، كما حكم بذلك رب العالمين.

والبنيوية - بتعبير إيغلتون - «لا إنسانية» بمعنى أنها ترفض فكرة أن التجربة الإنسانية الفردية هي مصدر الأدب، وهي مبتدأ المعنى وخبره..[٣]

وهي قد أسقطت المؤلف نفسه حتى انحطَّ عندها إلى درجة الصفر، واكتسب النص كل الأهمية على حساب المبدع الإنسان، حتى زعم بارت أنه عندما تبدأ الكتابة يأخذ المؤلف في الموت.[٤]

وقد عبّر عن هذه اللاإنسانية الناقد الفرنسي «ألبير ليونار» بقوله: «إن مسلمة الانطلاق من الفكر البنيوي هو موقف ضار ضد الإنسانية، وهي مذهب إرهابي يجهد بقسوة جليدية لتدمير أسس الفكر الفلسفي الغربيّ نهائياً، وهي الحرية البشرية، وأولية الوعي، ومفهوم الذات. ولم يعد الأدب

---

(١) نظرية الأدب: ص ١٦٧

(٢) السابق: ١٦١

(٣) السابق: ١٩٥

(٤) انظر «موت المؤلف» لرولان بارت، ترجمة منذر عياشي.

يتعدّى أن يكون نتاجاً لا يرجع إلى الفكر المبدع، ولم يعد الإنسان أكثر من حادث يجري الإعلان عن زواله المقبل. .»[١].

ب - الانحرافات الفنية

إن البنيوية تمتد - كما عرفت - بنسب وثيق إلى حركة النقد الجديد ونزعتها الشكلانية، واهتمامها العنيد بالأدب بوصفه موضوعاً جمالياً، وليس ممارسة اجتماعية، ولكن البنيوية تحاول أن تخرِّج كل ذلك بشكل أكثر نظامية و «علمية» بكثير، وذلك من خلال بيان أن الأدب يعمل من خلال قوانين موضوعية معينة.

١- وقد أسرفت البنيوية أكثر من النقد الشكلاني الجديد في استقلالية الأدب عن كل شيء، وإذا كان النقد الجديد رأى في الأدب ضرباً من معرفة العالم، فإن البنيوية نظرت إلى الأدب على أنه بنية لغوية مستقلة ذاتياً، منقطعة تماماً عن أية مرجعية تتعداها، وميدانٌ مغلقٌ كتيمٌ يحتوي الحياة والواقع في نظام من العلاقات اللغوية..[٢].

وذلك أن البنيوية أسرفت في اعتماد النموذج اللغوي وحده، والتعويل عليه وكأنه كلّ شيء، لقد جعلت البنيوية من اللسانيات وسيلة وغاية معاً، بدل أن تكون وسيلة فحسب.

ومن الواضح أن هذا الاعتداد بالنموذج اللغوي وحده في درس الأدب هو الذي قادهم إلى الغلو والتطرف في استبعاد المجتمع والتاريخ والنفس من هذه الدراسة، وقطع النصوص عن كل صلة لها بالخارج، حتى قادهم ذلك إلى ما سماه بعض النقاد «سجن اللغة».[٣]

---

(١) أزمة مفهوم الأدب في فرنسة في القرن العشرين، ألبير ليونار، ترجمة زيادة العودة: ص ٢٩١ دمشق (٢٠٠٢م)

(٢) نظرية الأدب: ١٦٢

(٣) انظر «نظرية الأدب المعاصر» لبشبندر: ص٦٥

٢ - نزعت البنيوية أهمية الذات المبدعة، وأسقطت عبقرية الفنان وتميّزه، ومن خلال تبنيها لفكرة موت المؤلف والتناص لم يعد هذا المؤلف سوى ناسخ لنصوص وكتابات أخرى، والنص - هذا الإبداع الجميل - لا يعدو أن يكون حصيلة مجموعة سابقة من النصوص اختزنها المؤلف في ذاكرته وهو يعيد إنتاجها أو تأليفها من جديد.

وهكذا لا يعدو المؤلف - هذا الموهوبُ العبقري عند مناهج نقدية أخرى - أن يكون - في نظر هؤلاء القوم - غير جامع أو لامّ لكتابات قد مرت به. إن درجته تنحط إلى درجة الصفر، وعلينا عندئذٍ أن نعود إلى النص، أن نقرأ اللغة وحدها، إن اللغة وحدها عندئذٍ - كما يقول بارت - هي التي تتكلّم، وليس المؤلف، والنص لا يقول شيئاً عن مبدعه، ولا هو تعبير عنه، أو انعكاس لشخصيته كما كانت تقول بذلك مناهج أخرى، كالمنهج النفسي والمنهج التاريخي مثلاً.

إن الصيد كله في جوف «النص»، وما المؤلف إلا ناسخ متناصٌّ مع كتابات قديمة لا حصر لها، وهو عندئذٍ حَرِيّ أن يُستبعد من الحكم النقدي، بل أن يُنفى، بل أن يُحكم عليه بالموت.[١]

وهذا كله - في رأينا - كلام فيه الكثير من الغلو والشطط، وذلك أن عودة المؤلف إلى نصوص سابقة - شعورياً أو لاشعورياً - وتناصّه معها، أو استفادته منها بأية صورة من الصور، لا ينفي حضوره، ولا يعني إلغاءه تماماً من العملية الإبداعية.

ذلك أن هذا «النسخ» أو «التقليد» الذي يشير إليه بارت - لو صحّ، وما هو بصحيح في رأينا - لا يلغي شخصية المؤلف، ولا يغيِّبه تماماً بحيث نعدّه مجرد ناقل لا أكثر.

---

(١) انظر «درس في السيميولوجيا» لرولان بارت، ترجمة بنعبد العالي: ص ٨٢-٨٦

إن هذا «النسخ» نفسه، وهذا التقليد - لو صحَّا، وما هما بصحيحين - إنما هما تعبير عن شخصية المؤلف، وانعكاس لفكره وثقافته وتكوينه.

ما الذي يجعلني - بوصفي مؤلفاً - أتعالق مع هذا النص أو ذاك من دون غيرهما من النصوص؟ ما الذي يجعل ذاكرتي - شعورياً أو بغير شعور - تحتفظ بما تحتفظ، وتطرح الكثير فلا تحتفظ به؟

إن المؤلف لا يموت أبداً، والنص هو أصل العملية النقدية وهو مصدرها، ولكنه لابد أن يُعتمد أحياناً قليلة أو كثيرة، على معرفة بالمؤلف، وظروفه، أو ظروف إنشاء النص وملابساته، وقد يعين ذلك على تفسير النص وإن لم يعن على تقويمه.

وهكذا مارست البنيوية عملية إقصاء عنيفة لكل شيء مما سمته «الخارج» بما في ذلك المؤلف نفسه، اعتماداً فقط على ما سمته «بنية النص» مما حول هذا النص إلى هيكل مادي خال من روح الأدب، وإنسانيته، وفرديته، ومضمونه، ورسالته..

وأصبح الحديث عنه حديثاً شكلانياً صرفاً، باعتباره شيئاً مغلقاً على نفسه ونهائياً.

٣- ومن المآخذ على النقد البنيوي غموضه، وكثرة مصطلحاته، مما حجب وصول هذا النقد حتى إلى المتخصصين أنفسهم.

يقول الدكتور عبد المحسن بدر مبيِّناً غموض نقد هذه الأيام: إن الحل للمشكلة - مشكلة النقد الحداثي الحالي - «أن يكون موصِّلاً على الأقل، سواء على المستوى النظري أم المستوى النظري التطبيقي، أو بتعبير آخر أن يفهم بعضنا - نحن النقاد - ما يقوله بعضهم الآخر، أو أن يفهم الكتاب والمبدعون ماذا نريد أن نقول لهم.. إن الكثير من مقالات مجلة فصول لم تستطع أن تصل إليّ، وإذا لم تستطع أن تصلني بشكل كامل فمن باب أولى

أن يؤدي ذلك إلى افتراض أنها لن تصل إلى عدد كبير جداً من النقاد، ومن باب آخر أتصور أنها لن تصل إلى الكاتب المبدع..»[١].

وإذا قال قائل: إنه قد يكون من أسباب غموض هذا النقد الحداثي المكتوب باللغة العربية هو عدم فهم المترجم العربي للنص الأجنبيّ، أو عدم الدقة في الترجمة، قيل: ولكن نقاد الغرب أنفسهم يشكون من غموض النقد البنيوي.

يقول إيغلتون: «بدا البنيويون بمثابة نخبة علمية مزودة بمعرفة باطنية بعيدة كل البعد عن القارئ العادي..»[٢].

إن من وظائف النقد الهامة إضاءة النصوص، ولكن البنيوية لم تنجح في ذلك، لأنها في الأصل لم تُعْنَ بدلالة الأدب، وإنما عنيت بطريقة إنتاجه..[٣]

ولذلك لم تستطع البنيوية -في رأينا - أن تقدِّم شيئاً ذا بال ينفع المبدع أو المتلقي - ولا سيما المتلقي العادي غير المتخصص.

وزاد من عتمة النقد الحداثي وطلسمته وغموضه تلك الجداول الإحصائية، والرسوم البيانية، والإحداثيات، والأسهم والإشارات التي لا تقدّم شيئاً ذا بال، مما جعل هذا النقد يبدو -في كثير من الأحيان - أشبه بألغازٍ وأحاجٍ وكلمات متقطعة اشتكى من صعوبتها الناقد المختص وغير المختص، وليس نقداً أدبياً يكشف النصوص ويضيئها ويزيل العتمة عنها.

كما زاد من غموض النقد البنيوي وانغلاقه على المتلقي كثرة المصطلحات فيه، وغموضها، ووعورة صياغتها، وقد يكون بعض من ذلك - في

(١) مجلة فصول المصرية، المجلد الأول، العدد الثالث (إبريل: ١٩٨٤م) وانظر كتابنا «من صيد الخاطر» ص ١٧-١٨

(٢) النظرية الأدبية: ص ١٩٤

(٣) النظرية الأدبية الحديثة: ١٦٤

النسخة العربية - ناتجاً عن سوء الترجمة، وعدم اختيار المترجم العربي للمصطلح الواضح المعبّر.

٤-ومن مزالق النقد البنيوي تلاعب نقاده بعلاقات النص ومفرداته حتى راحوا يستبدلون بها غيرها، كما مرّ معنا في مثال القصة الذي عرضه إيغلتون.

إن البنيوية - بتعبير إيغلتون - «إهانة محسوبة للحسّ السليم، فهي تشيح بوجهها عن معنى القصة السطحيّ، وتسعى عوضاً عن ذلك إلى عزل بنى عميقة معينة ضمنها، ليست ظاهرة على السطح، وهي لا تتناول النص انطلاقاً من قيمته الظاهرة، بل تزيحه إلى نوع مختلف تماماً..»[١].

ويتجاهل التحليل البنيوي عندئذٍ - بسبب هذا العزل والإزاحة - إلى حد بعيد ما تقوله الأدلة فعلياً..[٢]

وبذلك يقوم بعملية تشبه عملية التزوير للنص، بتجاهل دلالاته الحقيقية من أجل البحث عن بنية أو بنى منظمة مشتركة يفترض قسراً وجودها.

٥- قاد الاهتمام ببنية الأعمال الأدبيّة التي يفترض البنيويون أنها نظام مشترك، إلى إهمال الخصوصيات المميّزة، وتجاهل الفروق الفردية بين النصوص، والوقوف فقط عند ما هو مشترك فيها.

يقول الناقد جيزيل فالنسي في بحثه النقد النَّصيّ: «لا يظهر التمسك ببنية الأعمال الأدبيّة إلا ما في هذه الأعمال من أشياء مشتركة، مع تجاهل ما يميّزها، وبشكل خاص ما يميّز العمل الرائع من العمل الرديء..»[٣].

---

(١) السابق: ص ١٦٨

(٢) السابق: ١٧٠

(٣) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي (سلسلة المعرفة / الكويت): ٢١٣ ونظرية الأدب: ص١٦٥

وبذلك لم تتميز في التحليل النقدي البنيوي النماذج الجيدة من النماذج الرديئة نتيجة التعميم في الأحكام، والبحث عن المشترك المفترض فقط.

٦-وقاد ذلك البنيوية إلى مزلق آخر في مقاربة الأدب، فبدا وصفها للعمل الأدبيّ - كما يقول جيزيل فالنسي: «إما غثاً، أي نقع على ما يستطيع أي امرئ كان استنتاجه عند قراءته للعمل، أو اعتباطياً بسبب كثرة التقديرات الاستقرائية والتعميمات..»[١].

٧-ويرى بعض النقاد من المآخذ على البنيوية قصورها عن تحليل بعض الأنواع الأدبيّة، وأنها قد تناسب الأشكال السردية التي يمكن تقسيمها - بحسب التحليل البنيوي - إلى وحدات وأجزاء، ولكنها على سبيل المثال لا تناسب الشعر..[٢].

نموذج للنقد البنيوي

هذا أنموذج من النقد البنيوي لناقد عربي اشتهر بأخذه بالمنهج البنيوي، وهو كمال أبو ديب، يحلل قصيدة لبدر شاكر السياب، وسأسوق دراسته المطولة، وأدع التعليق عليها للمتلقي.

النص: غارسيا لوركا

في قلبه تنور
النار فيه تطعم الجياع
والماء من جحيمه يفور:
طوفانه يطهر الأرض من الشرور
ومقلتاه تنسجان من لظى شراع

(١) السابق نفسه

(٢) انظر «المرايا المحدبة» ص٢٨٩

تجمعان من مغازل المطر
خيوطه. ومن عيون تقدح الشرر
ومن ثديّ الأمهات ساعة الرضاع
ومن مُدى تسيل منها لذة الثمر
ومن مُدى للقابلات تقطع السرر
ومن مُدى الغزاة وهي تمضغ الشعاع
شراعه النديّ كالقمر
شراعه القوي كالحجر
شراعه السريع مثل لمحة البصر
شراعه الأخضر كالربيع
الأحمر الخضيب من نجيع
كأنه زورق طفل مزّق الكتاب
يملأ مما فيه. بالزوارق النهر.
كأنه شراع كولمبس في العباب
كأنه القدر

الدراسة

تبدأ القصيدة بصورة متوهجة، متفجرة (التنور في القلب) تتولد فاعليتها من حدة ثنائية ضدّية أساسية: النار / الماء تُخْلَق بين طرفيها علاقات تكامل وتوحد وإخصاب. وتُتجاوز علاقات النفي التي تقوم بينهما عادة (الماء يطفئ النار). ويتم هذا التوحد بوصف التنور/ القلب مصدراً لقوتين إيجابيتين: النار تطعم الجياع (عبر علاقة المجاورة المجازية: التنور يُخبز فيه بإشعال النار: النار تنضج الخبز، الجياع يأكلون الخبز) أو عبر العلاقة الأسطورية - (النار الأسطورية التي تحرق من أجل التجدد وفيض الحياة النقي)، أو عبر كليهما معاً، والماء مفوراً يطهِّر الأرض (عبر العلاقة

الأسطورية النابعة من ارتباط الطوفان بغسل الأرض من الإثم، وإعادة الطهارة إليها: الطوفان في الأساطير السومرية، وطوفان نوح في التوراة). وتضع القصيدة، عبر هذه الأبعاد الأسطورية، وعبر التجدد والولادة، الفنان - الشاعر في سياق القوى المبدعة الخلاقة وتجعله طاقة لا حدود لها على العطاء والتغيير وإعادة خلق العالم مانحة إياه، من خلال علاقات السياق الذي تضعه فيه، طبيعة البطل الأسطوري. يصبح القلب، إذن، وهو الداخلي. مصدراً لقوتين فياضتين خارجيتين هما، في الواقع اليومي، قوتان ضديتان ألغي الآن تضادهما لتتحولا إلى مصدر فاعلية واحدة تدميرية، لكن تدميرها أسطوري، بمعنى أنه يخلق الحياة ولا يعدمها. وتتميز الصورة التي تنبع منها هذه الفاعلية بدرجة عالية من الحدة، والتوهج، والعنف والقدرة على تغيير الأشياء.

تتنامى القصيدة على هذا المحور الجوهري: محور التوحد بين النقيضين النار والماء، بيد أنها تخضع لتحول داخلي بارز، يتمثل في الانتقال من فاعلية العنف إلى فاعلية أقل حدة وأكثر هدوءاً، هي فاعلية النسج والتجميع، اللذين يبدأان في إطار الإبحار والمطر، قبل أن يتابعا تنمية سياق التوهج والعنف والقدرة على العطاء.

وتنتقل القصيدة من الداخل إلى الخارج (قلبه مقلتاه) ومن المُفْرَد إلى المثنى، محتفظةً بمحورها الجوهري. ذلك أن ما تنسجه المقلتان هو شراع (مرتبط بالماء)، وتتنامى صورة الشراع على هذا المحور نفسه، فالمقلتان تجمعان خيوط الشراع من مغازل المطر (الماء) ومن عيون تقدح الشرر (النار). وتظل العلاقة بين النار / الماء علاقة متوازنة، إذ تتوزع اللغة بينهما بدرجتين متعادلتين.

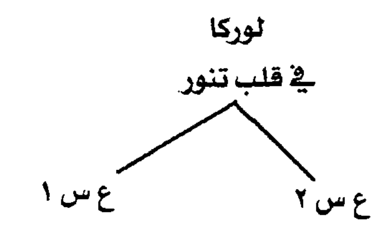
بيد أن القصيدة، تبدأ، بعد فعل التجميع (تجمعان من مغازل المطر) بعملية تجميع فعلية على صعيد بنيتها اللغوية، إذ تقحم مجموعة من الصور التي تفقد النمو الداخلي على محور القصيدة الجوهري، ويختل فيها التوازن بين

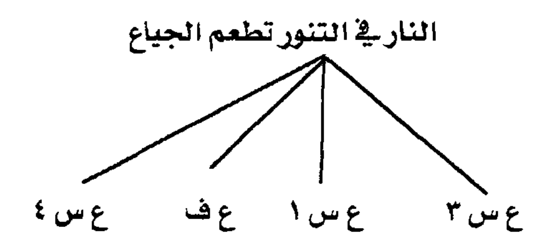
النقيضين الماء / النار، لتَطغى صورٌ مرتبطة بالماء بالدرجة الأولى، متجسدة في بنية لغوية تجميعية يبرز فيها دور حرف الجر «من» الأساسي في عملية التجميع (من × من ومن... إلخ) ويتجلى طغيان المائية في المكونات (من ثديّ الأمهات ساعة الرضاع: الحليب تحول للمائية) و (من مدى تسيل منها: السيولة المائية) و (من مدى للقابلات تقطع السرر: سيلان الدم تحول لسيلان الماء). ويخر دور النار والنارية إلى درجة كاملة تقريباً، باستثناء بروزها في تحول لها شاحب هو صورة الشعاع: (من مُدى تمضغ الشعاع). بيد أن النارية هنا لم تعد مرتبطة بفاعلية تدميرية خلاقة، بل أصبحت مرتبطة بالمفعولية (فالشعاع ضحية للمِدى) ويتخلل سلسلة التراكمات نمو داخلي لخطين: سيلان الدم (من مدى يسيل / للقابلات / شراعه الأحمر من نجيع) ثم صورة الثدي والرضاع مستمراً عبر تقطيع السرر، ثم إلى الحركة الثانية من القصيدة في صورة الطفل. ويلعب هذا التنامي دوراً توسّطياً، إذ ينقل حركة القصيدة من العنف الحاد إلى درجة أدنى من العنف، ومن النارية / المائية إلى طغيان المائية الذي سيستمر في الحركة الأخيرة ليصبح سيادة مطلقة للمائية.

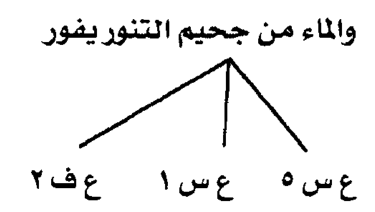
بعد الحركة التجميعية المرتبطة بالعناصر التي نسجت منها خيوط الشراع والتنامي التوسطي الذي يتخللها - والتي تتمحور جزئياً حول محور القصيدة الجوهري لكنها تنفك عنه متجهة إلى تأكيد صورة الماء - يعود الشراع إلى البروز، مكتملاً، قوياً، طاغياً. ويتجلى في أول صورة له مرتبطاً بالماء (شراعه الندى) محوِّلاً ما يقرن إليه إلى عنصر مائي أيضاً (القمر الذي لا يرتبط بالنداوة يصبح هنا ندياً)، ولكنه يمتلك خصائص ضدّية: فهو نديٌّ كالقمر / قوي كالحجر، وهو جامد كالحجر / سريع كلمحة البصر، وهو أخضر كالربيع / أحمر خضيب من نجيع.

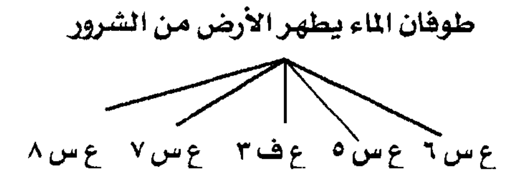
بيد أن الخصيصة الأساسية لعلاقات الثنائيات الضدية هنا هي أنها تبقى معزولة مستقلة، لا تخضع لعملية التوحد الحادة المتفجرة التي خضعت لها

الثنائية الضدية النار/ الماء في الحركة الأولى. وتتجسد هذه الانعزالية في البنى اللغوية التي تسبك فيها الثنائيات في كل من الموضعين. في الحركة الأولى تشكلت بنية لغوية متشابكة توليدية: أي إن الشيء فيها يتولد من الشيء وينبع منه:









في قلبه تنور ــــ النار في التنور ــــ والماء من جحيم التنور يفور ــــ الماء يشكل طوفاناً ــــ والطوفان يطهر الأرض.

وبكتابة هذه الجملة بطريقة تشومسكي التشجيرية يبدو تعقيدها وتشابك مكوناتها اللغوية، وتفرع البنية العميقة لها في بنية سطحية تتداخل فيها العلاقات إلى درجة حادة (إذ يظهر أن ع س١ تحدث في CBA كما تحدث ع س٥ في DC. وتندرج جميع العلاقات ضمن العبارة (في قلبه).

أما في صورة الشراع فإن الثنائيات تتجسد في بنى متوازية: كل جملة ترصد خصيصة محددة، ثم تأتي جملة موازية لها لترصد الخصيصة المضادة، ولا تترابط الجملتان لغوياً بأداة العطف، أبسط مؤشرات الترابط:

شراعه الندى كالقمر
شراعه القوي كالحجر
شراعه السريع
شراعه الأخضر كالربيع
الأحمر الخصيب من نجيع

أي إن ثمة بنية عميقة واحدة متكررة في بنى سطحية متوازية، وتولد هذه الخصيصة طبيعة تراكمية صرفاً للثنائيات الضدية تمنعها من التنامي والتفجر بالوهج والحدة والعنف التي تتنامى بها الثنائيات في الحركة الأولى. من جهة أخرى، كانت الثنائيات في الحركة الأولى قد توحدت على صعيد فاعليتها التدميرية الخلاقة: أما هنا فإن الخصائص الضدية للشراع لا تتوحد على صعيد فاعليتها إطلاقاً، بل تظل صفات مستقلة. ولذلك يأتي الشراع عارياً من الفاعلية الخلاقة، جامداً رغم وصفه بالسرعة، معزولاً عن سياق التغير والعطاء والصراع، ورغم وصفه بأنه أحمر خضيب من نجيع.

وإذ تتبلور صورة الشراع في هذا الإطار المتفتت، الذي تنعزل فيه الأشياء وتكتسب طبيعة تراكمية، لا متنامية، تتولد صورة جديدة له في إطار التمزق والتكاثر العددي الصرف، وتقلص صورته من شراع إلى زورق

طفل (زورق طفل مزق الكتاب ليملأ النهر بالزوارق). ثم يكتسب الشراع تجسده النهائي في إطار الالتباس الدلالي والرمزي، بعد أن كان محدد الدلالة، إذ يربط بشراع كولمبس في العباب (مغامراً مكتشفاً لكنه في الوقت نفسه ضحية للجة الزاخرة) وبالقدر (بتجريديته، وذهنيته، لكنما بطغيانه وبسلطته التي لا ترد في الوقت نفسه). وخلال ذلك كله يتبلور الشراع في إطار وحدانية البعد، مرتبطاً بالماء، عارياً بشكل مطلق عن النار.

هكذا تتنامى القصيدة في حركتها الأولى حيث تنفجر الصورة بتوهج وعنف حادين. عبر توحيد فاعلية المتضادات (النار والماء)، إلى حركة وسيطة تبدأ فيها صورة النار بالانحسار بينما تطغى صورة الماء، وتشحب فاعلية التوحد بين المتضادات، ثم إلى حركة نهائية تختفي منها صورة النار وتحتلها صورة الماء بشكل مطلق، وتخلو من فاعلية التوحد بين المتضادات خلواً كلياً. أي إن القصيدة تنتقل من الفعل إلى اللافعل، من القوة إلى الضعف، من التفجر إلى الانسياب، من النار/ الماء إلى الماء، من المحسوسية الحادة (التنور) إلى التجريدية (القدر)، ومن الداخل (قلبه) إلى الخارج (شراع كولمبس في العباب، القدر).

وتتم هذه التحولات، جذرياً، عبر فاعلية أساسية في بنية القصيدة هي التنسيق وخلق الأنساق، كما سأحاول أن أظهر في فقرة قادمة.

تشكل الحركة الأولى، كما أظهرت الفقرة السابقة، حركة تفجر وتوهج وعنف مدمر خلاق، وتتبلور هذه الخصائص في المكونات اللغوية الدلالية، في الرموز التي تولدها القصيدة، وفي التركيب التوالدي المتشابك اللائب للبنية اللغوية. بيد أن هذه الحركة تفصح عن خصيصة أخرى تقف نقيضاً للتفجر والتوهج والعنف، وتؤدي إلى خلق بنية منفصمة داخلياً موزعة باتجاهين: تتمثل في سيطرة الجملة الاسمية على الحركة، وتولُّد رموز التفجُّر والعنف منها. ولا تبدو ثمة من حاجةٍ للتدليل على الاختلاف الجوهري في الخصائص الأسلوبية والتعبيرية بين الجملة الفعلية والجملة الاسمية، بين

حركة الفعل وزمنيته وسكونية الاسم ولازمنيته، فذلك مبدأ مؤسس في الدراسات الأسلوبية والنقدية ابتداء من أرسطو. ويبدو جلياً أن انبثاق الحركة الأولى في القصيدة من سلسلة من الجمل الاسمية، أو بالأحرى، من جملة اسمية واحدة (على صعيد البنية العميقة) تتفرع إلى سلسلة من الجمل الاسمية المنضوية (Subordinate) يمنح الحركة صلابة وسكونية ولا زمنية تصطدم مع الطبيعة المتفجرة للمكونات الأساسية لهذه الحركة (التنور، النار، الماء، الجحيم، الطوفان). ويعمق هذا التصادم كون الأفعال في الجمل الفرعية أفعالاً منضوية أيضاً، أي إنها خاضعة لفاعلية الأسماء. وبهذه الصفة، تنقسم القصيدة، في هذه الحركة منها، إلى فاعليتين: فاعلية التفجر والعنف والاندفاع، وفاعلية السكونية والتجمد والصلابة. ويتأكد هذا الانقسام بتحليل البنية الإيقاعية للحركة، إذ تنبع هذه البنية من علاقات الوحدات الإيقاعية (٢١١) = مستفعلن، و(٢٢) متفعلن ثم (٢ْ١) فعولْ، مع حدوث واحد لـ (١١١) = مفعولْ. وتطغى فيها وحدة أخيرة في كل بيت ينتهي بحرف مدّ متلو بساكن (أي بمقطع زائد الطول) ويجلو التحليل أن البيت الأول يتألف من مستفعلن مفعولْ (٢١١، ١١١) أي من وحدتين إيقاعيتين تطغى عليهما المقاطع الطويلة، وفي طغيانها توليد للسكونية والصلابة. فيما يخلق المستوى الدلالي صورة نارية متفجرة متوهجة. ويستمر هذا التوزع في الحركة، بين ما تجسّده البنية الإيقاعية وما تجسده الصور والمكونات الدلالية، في الأبيات التالية، إذ تتشكل الوحدات الإيقاعية كما يلي:

(٢١١ ٢١١ ٢ْ١
٢١١ ٢١١ ٢ْ١
٢١١ ٢٢ ٣١ ٢ْ١
٢٢ ٢٢ ٢٢ ٢ْ١
٢٢ ٢٢ ٢٢)

ويلاحظ هنا أن (٢١١) تطغى بشكل كلّي على البنية الإيقاعية، متمثلة في كل موضع يرد فيه الاسم وفي موقع الفعل (تطعم) ولا ترد (٢٢) الأكثر حركية وحدة إلا في موضعين هما حيث ترد (جحيمه) و (يطهر).

وتتماكن هذه البنية الإيقاعية مع صورة التنور وتفجر الماء والنار من جحيمه. وتنتهي ببداية فاعلية المقلتين اللتين تنسجان الشراع ؛ إذ تطغى (٢٢) بشكل مطلق؛ كما تنتهي القافية المتشكلة من حرف مد متبوع بساكن لتبدأ قافية أكثر حدة وذات حركة قاطعة هي (المطر، الشرر، الثمر، السرر).

ثمة إذن، توتر داخلي في بنية الحركة من القصيدة: توتُّر ينبع من المفارقة الضدية الحادة بين المضمون التصوري والحقول الدلالية التي تمتلكها المكونات اللغوية في الحركة، وبين البنية اللغوية التي تنسكب فيها هذه التصورات والحقول. الأولى تخلق بُعْدَ التفجر والتدفق والاندفاع، والثانية تخلق بعد السكونية والتجمد والإعاقة.

وتنتشر خصائص الحركة الأولى، كما يحدث في الشعر بشكل عام فيما يبدو، عبر القصيدة بأكملها مولدةً فيها التوتر الحاد بين الفاعليتين المذكورتين أعلاه. ولعل أسمى ما يجسد هذا التوتر أن يكوِّن الأنساق المتشكلة في بنية القصيدة والتي سأبدأ بمناقشتها بعد قليل.

تتنامى القصيدة، على صعيد آخر، من مادية المكونات اللهبية المتفجرة التي تمارس فاعلية التطيهر والإطعام، أي فاعلية ترتبط بالآخر عبر حس المشاركة والانخراط في العالم. إلى حركة وسيطة تبدأ فيها الطبيعة المادية المحسوسة للأشياء بالشحوب نسبياً وتمتزج فيها الصور النابعة من الطبيعة بالصور النابعة من العالم الإنساني، مكتسبة بعداً جمالياً ناعماً إلى حد ما «تجمّعان من مغازل المطر خيوطه» أو بعداً فوقياً، وتبدأ بالانفصام عن ثقل مادية الأشياء والانخراط في العالم بصورة مباشرة، لتتحرك على صعيد التعبير

المجازي التجريدي نسبياً. ويتجلى هذا المستوى من تنامي القصيدة في صورة «مدى الغزاة» التي تجسد فاعليتها التدميرية لا بمحسوسية الصور في الحركة الأولى وكثافتها المادية (النار تطعم الجياع، الماء من جحيمه يفور يطهر الأرض)، بل في لغة فوقية، فَمُدى الغزاة لا تبقر البطون أو تحتز الرقاب، أو تطعن الأجساد، مثلاً، بل «تمضغ الشعاع». وتشع الصورة داخلياً بدلالات ضدية باتجاه «النار فيه تطعم الجياع» و «ثدي الأمهات ساعة الرضاع» و «لذة الثمر» (ذلك أن الصور الأربع صور ترتبط بالفم بحركات نابعة من عملية تناول الطعام) لكنها رغم ذلك أقل مادية ومحسوسية بكثير من الصور السابقة، لأنها تنسب فاعلية المضغ الآن إلى ما لا يقع في سياق المضغ (المُدى) عن طريق علاقة المجاورة وعبر سلسلة معقدة من العمليات الذهنية (المُدى تذبح: المذبوح يؤكل، الأكل مضغ) وبشكل خاص لأن الممضوغ أيضاً لا يقع في سياق عملية تناول الطعام (وهو هنا الشعاع). وبكل هذه الصفات تفقد الصورة كثافة الطبيعة الحسية للصور السابقة، وتتحرك على محور ذهني أقرب إلى التجريد منه إلى لغة الحس. ويستمر هذا التنامي باتجاه التجريدي، باتجاه ما هو أقل كثافة ومادية ومحسوسية وتوهجاً، في صورة الشراع الذي يربط بموجودين: أحدهما علوي، أثيري، رغم ماديته (القمر) - الشعاع ينتميان إلى حقل دلالي واحد، والآخر مادي أرضي، لكنه جامد ميت (الحجر). ثم يزداد شحوب الطبيعة المادية والمتوهجة للشراع إذ يربط بحركة بُرَهية خاطفة عارية تقريباً من الكثافة الحسية (مثل لمحة البصر). ولا تعوض صور «الربيع» و«النجيع» عن فقدان الثقل المادي تعويضاً ملموساً ثم يكتمل فقدان الكثافة المادية بربط الشراع بالزوارق الورقية الممزقة من كتاب، وبربطه بالصورة الضبابية الغائمة لشراع كولمبس في العباب، وأخيراً، بنقله إلى مستوى مطلق من التجريدية، وفقدان الكثافة المادية، عن طريق ربطه بالقدر. وينبغي أن يؤكد، في هذه المرحلة، أن الصور التي يتجلى فيها الشراع صور معزولة منفصمة عن التجربة

الإنسانية الحارة المتوهجة، ويبدو الشراع من خلالها معزولاً بشكل خاص عن المشاركة والانخراط في العالم، إذ ينتفي في هذه الحركة وجود الآخر الإنساني الذي جاءت فاعلية النار، كما جاءت فاعلية الماء، من أجله في الحركة المعركة الأولى من القصيدة. وحيث يبرز الإنساني (الطفل) فإنه يبرز في دور جديد، دور منضو (Subodinate) لا طرفاً في عملية المشاركة التي يتفجر التصور الأساسي في الحركة الأولى من القصيدة باتجاه تعميقها.

أشرت قبل قليل إلى تبلور التصور الجوهري في الحركة الأولى من القصيدة في بنية الجملة الاسمية، وإلى كون الفعل منضوياً بالنسبة للاسم، وتستحق هذه الظاهرة تقصياً أعمق، لأنها تشكل أحد مستويات النمو في القصيدة.

تبدأ الأفعال بالطغيان في الحركة الأولى ابتداء من «مقلتاه تنسجان» وتكتسب بنية الجمل طابعاً فعلياً طاغياً، إذ لا تخلو إلا واحدة منها من الفعل (من ثدي الأمهات ساعة الرضاع) ويتشكل تكاثف للأفعال في صورة خيوط الشراع. بيد أن جميع الأفعال المرتبطة بالخيوط تأتي محكومة [بالمعنى الذي يقصده تشومسكي بـ (Covern) بحرف الجر من + اسم مجرور + صفة (هي الفعل وجملته)].

ويبدو بجلاء أن الأفعال في هذا الحيز من القصيدة أقل قدرة على تجسيد الفاعلية ومركزية الفعل مما هي عليه في صورة التنور، حيث يمثل الفعل فاعلية حقيقية لأحد المكونين الأساسيين للقوى المتفجرة من التنور «النار تطعم ؛ الماء يفور، الطوفان يطهر».

أي إن القصيدة تتجه من حركة يتأكد فيها دور الفعل في إطار الجملة الاسمية نسبياً إلى حركة يشحب فيها دور الفعل ويصبح انضوائياً، (فيما تبقى الأسماء والجمل الاسمية طاغية على الحركة) ثم تتجه في الحركة الثانية

(بروز الشراع من جديد) إلى اختفاء شبه كلي للفعل وسيطرة الأسماء والصفات على صورة الشراع سيطرة مطلقة.

يبدو، إذن أن القصيدة لا تسمح للفعل والجملة الفعلية بالتطور إلى حركة كاملة متدفقة، بل تميل إلى تقليص دورهما وإلى الانحسار من مستوى الفعلية والفاعلية إلى مستوى الاسمية. وينشأ من ذلك توتر، أو مفارقة ضدية أساسية، بين التصور الأساسي للقصيدة وبين نمو البنية اللغوية التي تحاول تجسيد هذا التصور: أي إن لغة القصيدة تصبح فاعلية تقليص، لا تعميق ولا تكثيف، للتصوُّر المتفجر في حركتها الأولى، أو لرؤياها الجوهرية، رؤيا التفجر الذي يصهر الأضداد (النار / الماء) إلى مكونات تتكامل فاعليتها الإخصابية الخلاقة لتغير العالم وتقتله قتلاً أسطورياً يؤدي إلى بعثه النقي، وتتأكد، بتحليل هذا المستوى من نمو القصيدة، الخصيصة الأساسية فيها التي برزت من خلال تحليل المستويات الأخرى لها حتى الآن.

تنقسم الأنساق المتشكلة في القصيدة إلى ثلاثة أنماط أساسية:

١- النسق المتشكل من الجملة الاسمية.

٢- النسق المتشكل من شبه الجملة (حرف الجر+)

٣- النسق المتشكل من الجملة الاسمية البادئة بكأن (كأن +)

ويطغى النسق الأول على الحركة الأولى من القصيدة التي تتجسد فيها صورة التوهج، والعنف، والحدة: أي إن التصورات الأساسية المتفجرة تتموضع، لغوياً، في أنساق للجملة الاسمية سمتها الأساسية الصلابة، والثبات، ومقاومة الحركة الحادة:

في قلبه تنور

١- النار فيه تطعم الجياع

٢- والماء من جحيمه يفور :

٣- طوفانه يطهر الأرض من الشرور

ومقلتاه تنسجان

وما يكاد النسق الثلاثي المتشكل من الجملة الاسمية يكتمل حتى ينحَلَّ مولداً حركة تغير بارزة في تنامي القصيدة هي لحظة الانتقال إلى النسج والتجميع، بدلاً من أفعال العنف والاجتياح. وسرعان ما يبدأ نسق جديد بالتشكل، نابعاً من تكرار الفعلية (تنسجان، تجمعان) لينتهي بسرعة ثم يطغى نسق تراكمي يتأسس على حرف الجر وملحقاته، ومن الشائق أن (من) المؤشر الأساسي للتراكم، تبدأ ضمن النسق الفعلي السابق لتستمر في النسق الجديد طاغية طغياناً كاملاً: تنسجان من لظى شراع

١ تجمعان من مغازل المطر
خيوطه
٢ ومن عيون +
٣ ومن ثدي +
٤ ومن مدى +
٥ ومن مدى +
٦ ومن مدى +

ويبلغ تشكل النسق درجة عالية من التعقيد هنا، إذ إن (من) تولد أنساقاً منضوية ضمن النسق الرئيسي (من مدى نسق رباعي ينضوي ضمن نسق من + الأساسي وهو نسق سداسي) بالإضافة إلى كون من قبل بدء النسق الرئيسي قد دخلت في تركيب الجملتين اللتين سبقتا بدء تشكل النسق الرئيسي (من الشرور ؛ من لظى). ولطغيان هذا النسق التراكمي في مركز القصيدة تأثر جوهري على كل حركة القصيدة وتناميها، كما سيشار بعد قليل.

بعد اكتمال النسق السداسي، يبدأ نسق جديد رباعي مؤسساً على لفظة (الشراع، التي كانت قد وردت لدى بدء تشكل النسق السداسي). ويتشكل

النسق الجديد أيضاً من الجملة الاسمية، بصورة تكرارية للبنى المتوازية، كما ذكر في فقرة سابقة:

شراعه الندي +
شراعه القوي +
شراعه السريع +
شراعه الأخضر +
الأحمر +

وما يكاد النسق الرباعي ينحل حتى يتشكل نسق ثلاثي جديد مؤسس على التشبيه، أي إنه ينضوي ضمن النسق السابق المؤلف من (شراعه) :

كأنه زورق طفل +
كأنه شراع +
كأنه +

هكذا تكون بنية القصيدة بأكملها وليدة تشكل سلسلة من الأنساق، دون أن يكون بينها فضاءات للحركة الحرة اللامنسقة ؛ أي إن هذه البنية، مهما بلغت حدة التوهج والتفجر الكامنين فيها، تتجه إلى مقاومة الحركة المتوهجة وتقليص التفجر وكبحه، وإلى لجم الحركة بثبات البنى بدلاً من تنمية الحركة وتطويرها وتعقيمها بحيث تصل ذروة من التفجر. ويزداد تأثير كبح الحركة بامتناع تشكل أنساق فعلية، باستثناء النسق الفعلي الثنائي في (تنسجان - تجمعان) ؛ بيد أن طبيعة الفعلين هنا أميل إلى الهدوء والثبات ولذلك فإن النسق الفعلي لا يكتسب طبيعة متفجرة حيوية على الإطلاق. أما الأفعال الأخرى - بشكل خاص في الحركة الأولى - فإنها منضوية ضمن بنية الجملة الاسمية، ورغم أنها تكاد تشكل نسقاً فعلياً (تطعم، يفور يطهر) فإن انضواءها ضمن بنيةٍ للجملة الاسمية يعيق بلورتها لحركات حادة وتناميها، خالقاً توتراً بارزاً بين فاعلية الحركة العنيفة وبين البنية المجردة للجمل التي تحاول هذه الفاعلية أن تتجسد من خلالها.

في ضوء ما سبق، يمكن تحديد فاعلية الأنساق المتشكلة في القصيدة بنقطتين:

(أ) تعميق خصائص البنية اللغوية، والإفصاح عنها.

(ب) كبح الحركة المتفجرة من التصورات الأساسية للقصيدة وإعاقة تناميها.

فالأنساق إذن ذات فاعلية تقليصية، معوِّقة، تتخذ مساراً مضاداً للمسار الذي تبدأ بلورته التصورات الأساسية للقصيدة. وإذ يلاحظ أن النسقين الطاغيين في النص هما نسق رباعي ونسق سداسي، وأن النسق الثنائي الوحيد هو نسق فعلي، ثم إن النسق الثلاثي يتشكل مرة واحدة في خاتمة القصيدة، تفتح أمام البحث مجالات جديدة تتعلق بالعلاقة بين طبيعة النسق المتشكل ووظيفته: هل تؤدي الأنساق المختلفة وظائف مختلفة في بنية النص؟ إن هذه الإمكانية من التعقيد بحيث تستحق دراسة متقصية مستقلة لا مجال لمحاولة القيام بها الآن.

في التحليل السابق للأنساق، حُدِّد النسق، ضمنياً، بأنه ظاهرة تركيبية تنبع من التكرار وتؤدي إلى تميز بارز بين اللغة المنسقة واللغة الحرة. لكن النسق يمكن أن يحدد على صعيد آخر بأنه الانتظام في التعامل مع المكون اللغوي المفرد في وجوده ضمن علاقات تركيبية متغايرة. بهذا التحديد يمكن، مثلاً أن يدرس تأنيث الأفعال في النص باعتباره ظاهرة خلق لنسق يطغى على النسق المضاد، وهو تذكير الأفعال، ويتمثل نمطا النسق في الجدول التالي:

الفعل مؤنثاً	الفعل مذكراً
تطعم	يفور
تنسجان	يطهر
تجمعن	
تقدح	
تسيل	
تقطع	
تمضغ	مزّق
	يملأ

كذلك يتميز على أساس التحديد نفسه، نسق التعامل مع الصفة. ويتجلى فور الاتجاه إلى تسجيل هذا النمط من النسق أن الصفات المباشرة (أي التي تتمثل في كلمات مفردة في مقابل الصفة الكامنة في جملة) تنعدم في حركة القصيدة الأولى، أي في كل ما ينبع من صورة التنور وما يكون فاعله الذات - المحور (مقلتاه)، لكنها تطغى في الحركة الثانية، كما يجلو الجدول التالي:

الحركة الأولى: الذ المحور	الحركة الثانية: الشراع
صفة تنور جملة (النارُ فيه)	الندي
. . . الشرور	القوي
صفة شراء جملة	الأخضر
(تجمعان. . . الشعاع)	
	الأحمر
	الخضيب
	صفة طفل: جملة (مزق الكتاب)

وتتوزع القصيدة، من خلال هذين النسقين، بين عالمين: عالم فاعلية المؤنث، وهو عالم ضدي (النار تطعم الجياع، عيناه تنسجان الشراع؛ خيوط الشراع جميعها وليدة فاعليات مؤنثة) وعالم فاعلية المذكر وهو عالم وحيد البعد (الماء يطهر من الشرور، الشراع ذو ملامح إيجابية صرف) والعالم الأول هو عالم الفاعلية الحادة النابعة من توحد المتضادات؛ أما العالم الثاني فإنه إلى حد بعيد عالم استرسالي نابع من فاعلية لا ضدية ؛ وبين عالم الفعل وعالم الصفة. فحركة القصيدة تتجه من الفعل إلى الصفة، من الحيوية والتدفق والتفجر إلى السكونية واللازمنية والثبات، من الحدة النابعة من توحيد المتضادات إلى الاسترسالية النابعة من طغيان وحدانية البعد.

ويجسد هذا المستوى من بنية القصيدة الرؤية الجوهرية ذاتها التي تتجسد فيها على المستويات الأخرى، كما أظهر تحليل الأنساق والظواهر الأخرى سابقاً.

على صعيد آخر تبدأ القصيدة من صورة النار / الماء في الداخل (في قلبه) وتنتهي بصورة الشراع (الذي نسجته مقلتاه) في الخارج، وتبدأ بصورة المادي المتفجر (التنور) وتنتهي بالمجرد اللامحدد، كما تبدأ بالتشكل في إطار الأفعال، ثم تتحرك بشكل طاغ إلى الأسماء، يلاحظ أن الحركة الأولى (الأبيات ١-١١) تبرز فيها الأفعال رغم طغيان الأسماء ٣٠٥٦\٩. أما الحركة الثانية فإنها تتألف من أسماء فقط باستثناء فعلين ٢٦٥٨\٢ (الرقمان ٦-٨ يمثلان ورود الضمائر، وهي أسماء أصلاً).

تنبع أزمة القصيدة من كونها عجزت عن أن تتشكل في إطار رؤية ضدية للوجود الإنساني، للذات في علاقتها بالوجود، ثم أن تبلغ بهذه الرؤيا درجة من التوتر الحاد تفجر - إذ تنحل ضديها في ذروة نمو القصيدة - شرارة التكون الكلي الذي تتجسد فيه فاعليتها في الوجود. لقد بدأت القصيدة بالتشكل في إطار هذه الرؤية (التنور مصدر النار والماء: العطاء المغذي

والفيضان المطهر) لكنها، في حركة تناميها، وصلت نقطة انكسار باتجاه وحدانية في البعد طاغية. ولقد عمق أزمة القصيدة تجسد هذه الوحدانية في أنساق فوق ثلاثية تنبع من جملة لغوية واحدة موصلة حركة القصيدة إلى نقطة تراكمية، فقدت فيها خيوط حركتها الاحتدامية الأولى، وتحولت إلى سلسلة من الأوصاف (أي الثباتات) التي انتهت بصورة تمزيق وتفتت قبل أن تستعيد شيئاً من كثافة دلالاتها متجسدة في نسق ثلاثي، في صورة شراع كولمبس في العباب وتجسيد الشراع بربطه بالقدر.

ولعل من الشائق أن مفصل حركة القصيدة الحقيقي، أي الحيز الذي تبرز فيه الخيوط المنسوجة من سلسلة العناصر الضدية، ثم تنتقل عليه القصيدة إلى صورة الشراع المكتمل، يمثل حركة احتزاز متكررة وتمزيق وتقطيع: الأفعال المرتبطة بـ «مُدى»).

أي إن ثمة تماكناً مطلقاً بين المستوى التصوري لحركة القصيدة وبين عملية انبنائها: ثمة انقطاع في نمو القصيدة، وحركة انكسار، يتجسدان على محوري تصور الذات المتناولة والتجسد اللغوي للقصيدة بما هي بنية فيزيائية مغلقة. وفي هذه العلاقة الأساسية بين المحورين، وفي تنامي القصيدة ووصولها إلى أزمتها الداخلية، تلعب الأنساق وعملية التنسيق دوراً جوهرياً هو الذي يمنح القصيدة شخصيتها وبنيتها المتميزة.

تشكل القصيدة إذن ثنائية ضدية، طرفاها التصور الجوهري للذات المعاينة، والبنية اللغوية التي يتجسد فيها هذا التصور، وإذ يفصح الآن عن الذات المعاينة. (التي أشير إليها باقتضاب في الحركة الأولى) وهي غارسيا لوركا: الشاعر بطلاً (أو الفنان بطلاً). يمكن تجسيد أزمة القصيدة ضمن معطيات الرؤيا الجوهرية التي تبلورها للشاعر (للشعر، للفن) من حيث هو فاعلية في العالم. وضمن هذه المعطيات، تبدو القصيدة مشروخةً بمفارقة ضدية أساسية: ذلك أن الرؤيا الواعية (وأنا أستخدم مصطلح الوعي هنا

للمرة الأولى وبدرجة كبيرة من الحذر) التي تنميها القصيدة لدور الشاعر في التاريخ بل دور البطل في التاريخ، رؤيا ديناميكية، حركية فياضة، يتجلى البطل فيها فاعلية إبداع وتغيير للعالم، فاعلية ثورية توحد بين المتضادات توحيداً جدلياً (تطعم الجياع وتطهر الأرض) وطاقة على الحلم. وعلى حمل عذابات العالم، وخلق روح المغامرة والاكتناه، غير أن بنية القصيدة تتنامى حول إدراك (لا واع؟) لعبثية هذه الرؤيا، لانتفاء دور البطل التاريخ، لانعدام قدرة الفن على تغيير العالم، ويتجسد هذا الانشراخ، هذه المفارقة الضدية، في الثنائية الضدية الأساسية في القصيدة: الداخل: الخارج: قلبه / مقلتاه. فالقلب يتوهج بطاقات ثورية، تغييرية هائلة، تصهر الأضداد لتخلق منها قوة خلاقة في الوجود الإنساني؛ أما المقلتان فإنهما تفعلان على مستوى الحلم، وفي إطار الحلم، والإبحار، والانفصال عن العالم. هكذا يتفتت التفجر الأولي للقصيدة، وينحل من لهب جامح إلى انسيابية حلمية ؛ ومن فاعلية، أو طاقة على الفعل إلى سكونية نسبية وسعي وراء الحلم، وتخلو القصيدة، عملياً، من أي فعل حقيقي للتغيير.

وفي هذا الانشراخ، تلعب الأنساق دوراً جوهرياً: فهي التي تكشف عملية الانهيار التدريجي لتفجر القصيدة، وتقلص الفعل والتوهج والاندفاع، وتلجمها، محولة إياها إلى سكونية طاغية. وهي التي تكشف الطبيعة التراكمية لحركة نسج الشراع ولطبيعة الشراع، وبالتالي انعدام القوى الحيوية (الديناميكية) القادرة على تغيير العالم من خلاله.

تنبع رؤيا القصيدة الجوهرية، بالخصائص التي حددتها الدراسة، من رؤيا للعالم محددة بعبارة لوسيان جولدمان. فهي ليست معاينة لذات فردية وحسب. بل للنمط، للشاعر، للشعر ودوره في تغيير العالم. ويبدو لي أن هذه الرؤيا تنتمي إلى عالم فئة محددة في بنية الثقافة العربية، هي فئة المثقفين الذين ينتمون إلى البورجوازية الصغيرة، وتستقي من موقع هذه الفئة التي

بشرت بتغيير الشعر: في طبيعته ووظيفته، ناقلة إياه من مجال فاعلياته التقليدية، إلى مجال جديد يلعب فيه دور المنقذ. المخلص بالبطل الذي يغيِّر العالم، يحرقه حرقاً أسطورياً من أجل أن يخلقه نقياً جديداً خصباً (ومن هنا طغيان أساطير كالفينيق والعنقاء، وأساطير الموت والبعث: تموز وأدونيس........ إلخ) وعبر عملية تحول جذرية توحّد دور الشاعر - الشعر بدور البطل - الفرد، وأصبح هذا البطل المهدي المنتظر الذي سيبدأ عملية الخلق بعد إحراق العالم أو إغراقه بالطوفان. ولقد انتمى شعراء هذه الفئة سياسياً إلى تجمعات أو أحزاب تدعو إلى مبادئ وحركات ثورية، إلى عدالة اجتماعية جديدة تطعم الجياع وتطهر الأرض من الإثم.

بيد أن هذه الرؤيا منشرخة في أعماقها بإدراك حاد لاستحالة عملية التغيير ولاستحالة ممارسة البطل (الفرد، الشاعر) لدور المنقذ. أي إنها كانت جوهرياً، رؤية مأساوية تحمل في جذورها تناقضاتها الحادة العميقة وتناقضات العالم الذي فيه تبلورت. ولذلك فقد كانت تنتهي، في قصائد تنتمي إلى هذه الفترة، بتبشيرية ساذجة أحياناً، تأتي بصفة إلصاقية في القصيدة، غير أنها نابعة من منطقها الداخلي (قصيدة السياب «مدينة بلا مطر» مثل متميز، وشعر خليل حاوي في نهر الرماد مثل آخر) وتنتهي، في قصائد أخرى، بانهيار مأساوي تفجُّعي، بإجهاض الرؤيا (قصيدة السياب «مدينة السندباد» مثل ممتاز، وقصيدة حاوي «العازر ١٩٦٢» مثل آخر).

وإذا كانت محاولة تجسيد العلاقة بين بنية القصيدة ورؤيا العالم تبدو الآن مبدئية، لأنها تستند إلى نص واحد فيما يفترض لوسيان جولدمان أن مثل هذه المحاولة يجب أن تتناول البنى الدالة في عمل الشاعر كله. أو في أعمال المرحلة كلها. فإنها يمكن أن تدعم بعدد كبير من النصوص، بين أبرزها النصوص التي ذكرت قبل قليل. لكن أبرز ما يدعمها هو الانقلاب الجذري في لغة الشعر، والتحول عن بنية القصيدة - الأسطورة الذي طرأ على

الشعر العربي في أواخر الستينيات وبشكل خاص بعد ١٩٦٧. إذ طغت لهجة المراثي والبكائيات، مفصحة عن المستوى الذي اقترحت أنه كان ضمنياً (لا واعياً) في شعر المرحلة السابقة، (لكنه كان حاضراً باستمرار حضوراً بارزاً لا تخفيه التصورات المتوهجة) وفي القصيدة المدروسة للسياب الآن، ودافعة إياه للانبثاق إلى السطح ليغمر القصيدة، ويتحول إلى المنظور الفعلي الذي تنامت فيه رؤيا جديدة للعالم لدى الطبقة نفسها من الشعراء (البياتي وتحولات شعره مثل بارز) ولدى الجيل اللاحق منهم بيد أن هذه الأطروحة تستحق بحثاً خاصاً، ويحسن ألا يتابع طرحها بهذه الصورة المبدئية الآن.

الباب الثالث

نقد ما بعد الحداثة

تمهيد

تمثل البنيوية التي تحدثنا عنها فيما سبق وجهاً من وجوه النقد الحداثي، ولكن مرحلة الحداثة انتهت في الغرب منذ منتصف القرن العشرين أو قبل ذلك بعقد أو عقدين، وبدأت مرحلة ما بعد الحداثة (Post modernisim) أو ما بعد البنيوية كما يسميها بعضهم، حاملة معها مذاهب وتيارات واتجاهات نقدية جديدة، منها التفكيك، ونظرية التلقي أو نظرية استجابة القارئ، مما سنعرض له في هذا الباب.

وما بعد الحداثة هي كالحداثة وجه آخر من وجوه أزمة الفكر الغربي أو الحضارة الغربية بشكل عام، من حيث سيادة روح الشك، وفقدان اليقين، وانعدام الثوابت والحقائق اليقينية، وانفتاح الباب على مصراعيه أمام التجريب الدائم، والقفز المستمر، من غير ضوابط ولا معايير.

وإذا كانت الاتجاهات الحداثية الشكلانية قد رفعت شعار «سلطة النص» فإن اتجاهات ما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثة ركزت -من منطلق النظرة الأحادية التي ابتلي بها الفكر الغربي عموماً - على سلطة جديدة أطلق عليها «سلطان القراءة» وأصبح يُنظر إلى النص نفسه بمنظار جديد، صار وجوده مرتبطاً بقراءته.

وشاعت كلمة «قراءة» حتى صارت تقليعة جديدة انسحبت أمامها كلمات من مثل «دراسة» أو «تحليل» أو «تفسير» أو ما شاكل ذلك. وبدت كلمات بائسة تمثل مرحلة بائدة من مراحل النقد الأدبيّ.

ها هو ذا إذن سلطان جديد يطل علينا في نقد ما بعد الحداثة، يدعى «سلطان القراءة أو القارئ» ويعلن هذا السلطان انتهاء عهد جميع السلاطين: كسلطان العمل الأدبيّ الذي روَّج له الشكلانيون والبنيويون، وسلطان المؤلف، أو التاريخ، أو المجتمع، أو غير ذلك، ممّا روَّجت له المناهج النقدية الأخرى.

يقول أحد نقاد التفكيك الكبار، وهو الأمريكي بول دي مان: إنه قد انتهى زمن تسلط العمل الأدبيّ..[١]

(١) انظر مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع (١٩٨٤م) ص٢٣١ عرض كتاب «التفكيك النظرية والتطبيق» لكريستوفر نوريس.

الفصل الأول

التفكيكية (Deconstruction)

النشأة والتعريف

اختُلف في ترجمة مصطلح (Deconstruction) إلى العربية، فترجم بـ (التفكيكية)، و(التقويض) وترجمه بعضهم بـ (التشريحية) ولكن الأول أكثرها تداولاً، والأخير أبعدها عن الدقة.

وقد بدأ التفكيك منذ نهاية الستينيات من القرن العشرين، وبلغ ذروة امتداده في الثمانينيات، وهو يمثل ما بعد البنيوية، ويعد امتداداً لها وخروجاً عليها في الوقت نفسه.

ويمثل التفكيك - كما سنرى - وجهاً آخر من وجوه الفوضى التي تسود النقد الغربي المعاصر الذي شبهه كل من باختين ووليام كين بـ «الكرنفال» حيث «في أثناء الكرنفال تخضع الحياة لقوانينها فقط، فلا توجد حياة خارج الكرنفال» وذلك تمثيل لحالة النقد الذي يعاني درجة غير مسبوقة من الفوضى..[1]

ولقد كانت موجة ما بعد البنيوية - بشكل عام - انعكاساً لظروف سياسية واجتماعية واقتصادية مرت بها الحياة الغربية ولا مجال لتفصيل

---

(١) انظر المرايا المحدبة، لعبد العزيز حمودة: ٢٩٢

القول عنها ههنا [١]. حتى بدا وكأن التاريخ «قد أضاع الاتجاه، وارتدَّ إلى الفوضى والتشوش»[٢].

وبدا فكر دريدا - رائد التفكيك، الذي تقدّم آراؤه المصدر الفلسفي لهذا الاتجاه - نقداً معرفياً للثقافة الغربية ولفلسفتها من أفلاطون حتى العصور الحديثة.

وهذا التقويض - كما يقول إيغلتون - هو بالنسبة إلى دريدا مرتبط بنوع من «ممارسة سياسية في جوهره، ومحاولة لتعرية المنطق الذي يصون قوة نظام محدد من الفكر، وقوى نظام كامل من البنى السّياسية والمؤسسات الاجتماعية..»[٣].

عرف الفكر الغربيّ آراء وأفكاراً كثيرة مناهضة للعقلانية المثالية، وللقيم الأخلاقية النفعية، ولكنها لم تبلغ في ثوريتها المعرفية الحدّ الذي وصلت إليه التفكيكية، إذ لم تكتفِ فقط بنقد القوالب المنطقية الظاهرة للفكر الغربي الموروث، وإنما حاولت تقويض «اللوغوس» أو العقل الغربي نفسه في آلياته الأساسية.

إن التفكيك يحاول فضح هذه الآليات التي أنتجها خطاب معرفي ادعى لنفسه حق العلو والإطلاق. إنه «نقد معرفي لإيديولوجيا التمركز الغربي حول الذات، وسبر لغور الاستراتيجيات المعرفية التي تؤدي إلى هذا التمركز وإقصاء الآخر. ولأن التمركز الغربي حول الذات لا يصل إلى غايته إلا بأدوات معرفية تجعل من التمركز أمراً ممكناً، يتولى فلاسفة التفكيك نقد المفاهيم الأولية التي تفضي إليه. إن مفاهيم مثل العلم والغرب والعقل

---

(١) انظر نظرية الأدب، لتيري إيغلتون: ٢٥٣، وما بعد

(٢) السابق: ٢٤٠

(٣) السابق: ٢٥٢

والأصل والصوت والكتابة هي مفاهيم ولدت في خطاب وسياق معينين، ثم أفلتت من هذا السياق لتسبغ على نفسها صفة الإطلاق.

وقد عدّ دريدا الثقافة الغربية متمركزة حول العقل والصوت والذات، فهي حضارة لا تحتكم إلا إلى «اللوغوس» ولا تصغي إلا إلى المنطوق والشفاهي، وتؤثره على المكتوب، ولا معيار لها إلا معيار الذات المطمئنة إلى ذاتها..»[١].

التفكيك ثورة كاسحة على جميع المفاهيم القديمة التي أنتجها الغرب وغيره، وهو تقويض لما عد قيماً وأنساقاً ومفاهيم منطقية أو أخلاقية نُظر إليها على أنها تمثل جوهر الفكر الإنساني، وأعطيت صفة العلو والثبات والإطلاق على ما هو نسبي أو زائل.

وقد أشار إدوارد سعيد - وهو ناقد فلسطيني أمريكي - إلى وجه من وجوه ثورة التفكيك على الوضع السائد، إذ ذكر أنَّ التفكيك يرى في النص توتراً وتناقضاً وعدم انسجام، ليصل إلى أن المنهج السائد في القراءات التقليدية يعتمد على انتقاء دلالة معينة ليعزِّز النظام المقيد، وبناء على ذلك يعمل الناقد التفكيكي على هدم الإجماع على دلالة النصوص، وزعزعة الثقة فيها، ليشكك في هذا النظام، ويفتح المجال أمام تعدد المعاني، فتصبح النصوص ساحة تباينات لا اتفاقات، وساحة اختلاف لا ائتلاف، وساحة تفجير للمعاني لا حصرها أو تحديدها.[٢]

وهكذا فالتفكيك هو النسبية، والتشظي، والتفتت، وانعدام اليقين، المتمثل في رفض الثوابت، ورفض الثنائيات التي كانت معروفة، كالخير

(١) مقدمة «العمى والبصيرة» لبول دي مان، ترجمة سعيد الغانمي: ص٤ ،أبو ظبي: ١٩٩٥م.

(٢) انظر «العالم والنص والناقد» لإدوارد سعيد، عرض فريال غزول في مجلة فصول المصرية (العدد الأولى: ١٩٨٣م).

والشَّر، والأعلى والأدنى.. إلخ. والتشكيك فيها، وبيان وجود الاستثناءات في كلِّ شيء...

ارتبط التفكيك بجاك دريدا، وهو فرنسي من أصل جزائري، وكان ذا نزعة يسارية، ثم اكتسب التفكيك عدداً من المدافعين عنه في فرنسة والولايات المتحدة الأمريكية بشكل خاص، ووجد مقراً له في جامعة ييل (yale) الأمريكية، حيث ارتبط بأسماء عدد من النقاد، من أبرزهم: جفري هارتمان، وبول دي مان، وهيلز ميللر، وتم على أيدي النقاد والمنظرين الأمريكيين تطبيق التفكيك بصورة أكثر خصوصية على نصوص الأدب..[١].

ويفسر بعض النقاد ازدهار التفكيك وحظوته في الأوساط الثقافية والأكاديمية في الولايات المتحدة كما لم يزدهر في الموطن الأصلي الذي أنتجه وهو فرنسة بأن «التفكيكيين كانوا متمردين على كل شيء، متمردين بالمعنى الكامل للكلمة.. ثم إنهم - وهذا أمر واضح - يميلون إلى اتخاذ مواقف استعراضية بل استفزازية تلقى هوى من جانب المثقف الأمريكي صاحب المزاج الذاتي الخاص..»[٢].

ورأى بعض الباحثين كذلك أن التفكيك «إستراتيجية» وليس مذهباً ولا منهجاً، لأنه لم يقدِّم بديلاً عن الهدم الذي مارسه. وإن النموذج الذي قدّمه -إذا صحّ أن يسمّى ما قدّمه - نموذجاً - هو «اللانموذج»[٣].

النقد التفكيكي

التفكيك - بالمعنى الدقيق - مقاربة فلسفية للنصوص أكثر منه مقاربة

(١) نظرية النقد المعاصر وقراءة الشعر، لبشبندر: ص٧٥

(٢) المرايا المحدبة: ص ٢٩٤، وانظر ص ٧٧

(٣) السابق

أدبية، إنه منهج في القراءة، أبدعه جاك دريدا، وهو لذلك يعدّ اتجاهاً من اتجاهات نظريات التلقي والقراءة، وإذا كان مفهوم التلقي ودور القارئ شيئاً قديماً قدم النقد الأدبيّ فإنه يشهد في النقد الحديث تطوراً هائلاً، إذ تتسع آفاقه، وتنشعب دروبه، ويشكل اتجاهاً مستقلاً كاسحاً.

التفكيك نظرية تهدف إلى إنتاج تفسيرات لنصوص خاصة، وهو يحتاج إلى قارئ ذي قدرات عالية يستطيع التعامل مع الشفرات اللغوية التي يُعالج بها معنى النص..[١].

وهو يقوم على الشك الفلسفي القائم على رفض التقاليد والقراءات القائمة المعتمدة أو المتوارثة.

وقد دعا دريدا إلى تفكيك النص للبحث عن معانيه الخفية، وأبعاده الماورائية، وكان ذلك رداً على البنيوية التي انطلقت من قراءة النص الواحد ضمن أفق يتسع لتماسك البناء، وتمحوره حول فكرة محددة.

التفكيك إذن عملية تفتيت لكل خطاب جاهز، أي لكل خطاب تشكل وفقاً لآليات وطقوس دلالية أو نظم وقواعد ترسبت عبر التاريخ، وهي قراءة تحول دون ربط علاقات الخطاب بأية عمليات تفسيرية ترتكز على معايير خارجية.

ولذلك يعمل التفكيك على بث الشك في قلب الخطاب المستتب أو سابق التنظيم، وإحداث فرجة في نسيج النص، تسمح بخلخلة النص، وكشف الجذور التي يسميها دريدا «المركزية الصوتية والتصورية» التي تشكل العامل الميتافيزيقي أو الإيديولوجي لمجمل الخطاب الفلسفي الغربي منذ تأسيسه على يدي أفلاطون حتى بلوغه الأوج عند هيجل.[٢]

---

(١) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر: ص ٧٦-٧٧

(٢) محمد علي الكردي، مجلة فصول: ص ٢٢٨

ولأن التفكيك نظرية في القراءة أو التلقي يرى بعض الباحثين أن التفكيك والتلقي شيء واحد.

يقول عبد العزيز حمودة: «أهم محاور التفكيك يرتكز على الأهمية الجديدة التي يكتسبها القارئ، والدور الأساسي الذي يلعبه في تفسير النص، وقد بلغ التداخل بين استراتيجية التفكيك ونظرية التلقي التي سبقت التفكيك، ومهدت له، وتزامنت معه درجة تدفع بعض نقاد النقد أو مؤرخيه إلى الحديث عن الاثنين في نفس واحد..»[١]

أبرز ملامح النقد التفكيكي

إن التفكيك نظرية في القراءة، وهو لذلك يعد اتجاهاً من اتجاهات نظريات التلقي أوالقراءة، التي تعطي السلطان للقارئ.

ومفهوم التلقي ودور القارئ قديم قدم النقد الأدبيّ عند جميع الأمم، ولكنه في الاتجاهات التي تسمى «ما بعد البنيوية» أو «ما بعد الحداثة» قد تطور تطوراً هائلاً.

وهذا الناقد الأمريكي هو بول دي مان - وهو من جماعة النقد التفكيكي - يعلن بتأكيد قاطع أنه قد انتهى زمن تسلط العمل الأدبيّ [٢]. أي سلطة النص التي نادت بها البنيوية.

إن التفكيك يزعم أن النص لا ينزع إلى التناسق والتجانس كما كانت تقول البنيوية، بل ينزع إلى التنافر والتفكك، حتى ليمكن القول - على رأي ديفيد بشبندر: «إن جميع النصوص تحتوي على عناصر تمزيق، أو نقاط قطع، أو فجوات، تسمح - حين تُدرك وتُفحص بدقة - بقراءات أخرى هامشية

(١) المرايا المحدبة: ٣١٤

(٢) التفكيك: النظرية والتطبيق، لكريستوفر نوريس، مجلة فصول (١٩٨٤م) ص٢٣١

تضع المعنى الواضح ظاهرياً، أو الحتمي، أو المألوف، موضع التساؤل..»[١].

إن التفكيك يقوم على إظهار أن النصوص تضع أنظمتها المنطقية الحاكمة في مأزق، وهو يركز على معضلات المعنى ومآزقه حيث تضطرب النصوص وتهتز وتهدد بأن تناقض نفسها ..[٢].

وإذا كانت البنيوية قد حاولت التوفيق بين ما قد يكون في النص من تضاد، فإن التفكيكية لا تفعل ذلك، بل تتبنّى مفهوم «المضادات الثنائية» وبذلك يضيع البناء ووحدته العضوية، وهو ما حرصت عليه البنيوية..[٣].

إن البنيوية تكون راضية إذا ما استطاعت تقطيع نص إلى تقابلات ثنائية من نوع ما (أعلى - أدنى / نور - ظلام..) وإظهار منطق اشتغال هذه التقابلات، أما التفكيك فيحاول أن يبيّن أن هذه التقابلات - ولكي ترسخ ذاتها - تبدي في بعض الأحيان ميلاً إلى حرق وتدمير ذاتها..[٤].

وإن جوهر التفكيك -كما يقول جاك دريدا زعيم هذا الاتجاه - هو غياب المركز الثابت للنص، أي غياب المعنى الذي يمكن أن يقال: إن النص يحمله.

إن التفكيك يشكل تحدياً لفكرة البنية ذاتها، ذلك أن البنية تفترض على الدوام وجود مركز، ومبدأ ثابت، وتراتبية معانٍ، وأساس صلب.

- وإذا كان النقد الجديد يرى أن النص مغلق ونهائي، ينتهي بمجرد انتهاء الكاتب من كتابته، وإن تفسيره كذلك مغلق ونهائي، فإن التفكيك

(١) انظر نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم: ص٧٦

(٢) نظرية الأدب، لتيري إيغلتون: ٢٢٩

(٣) انظر المرايا المحدبة: ٣١٢

(٤) نظرية الأدب: ٢٢٩

يخالف ذلك، فيذهب إلى أن النص مفتوح ولا نهائي، والحديث عن انغلاقه حديث خاطئ.

وإن انغلاق النص يعني أن معناه لا يفرض عليه من الخارج، من سيرة المؤلف، أو الظروف السياسية والاجتماعية، أو الإيديولوجيات والعقائد وما شاكل ذلك، وإن كاتبه بمجرد أن يفرغ من كتابته يصبح دائرة مستقلة كاملة منغلقة منفصلة عن ذات المبدع والمتلقي معاً، ولكن هذا لا يعني أحادية التفسير، فالنص - كما مرّ عند الكلام على البنيوية - ولا سيما النص الجيد، يحتمل تعدد المعاني، ووظيفة الناقد أن يكشف عن هذه المعاني ما دام النص وحده يسمح بهذا التعدد، ويشير إليه..[1].

إن النص عند البنيوية - كما عرفت - له وجوه متعددة «تكثر أو تقل بتعدد القراءات، وانطلاقاً من هذا، فإن النص الأدبيّ نص غني، متنوع الدلالات، متاح لكثير من التفسيرات، وهو نص مفتوح لكثير من الاحتمالات، في الوقت الذي يمثل فيه بنية مغلقة، ليست بحاجة إلى أي شيء من الخارج يساعدنا على فهمها أو تحليلها تحليلاً نقدياً..»[2].

ولكن القارئ في البنيوية يظل عموماً محكوماً بالنص، وبإمكاناته الداخلية، وهو غير مطلق الحرية، لا يحق له أن يضيف شيئاً من عنده، أو يعتسف التأويل إلى ما لا يحتمله النص أو يساعد عليه. أما التفكيك فإن النص ليس مغلقاً، ولا نهائياً، بل لا وجود له أصلاً، إنه كالمؤلف الذي أماته التفكيكيون موتاً كاملاً، ولذلك فإنَّ كلّ قارئ يفسّر النصّ بطريقته الخاصة، بل هو لا يفسّره فحسب، ولكنه ينتجه، ويعيد كتابته.

إن التفكيك الآن لا يتحدث عن تعدد القراءات للنص الواحد كما

---

(١) المرايا المحدبة: ٣١٣

(٢) إبراهيم خليل، النص الأدبي، تحليله وبناؤه، الجامعة الأردنية (١٩٩٥) ص ١٣

فعلت البنيوية مثلاً وغيرها من اتجاهات النقد الجديد، ولكنه يفرط حتى يذهب إلى «لانهائية القراءات» وذلك في ظل غيبة مركزية النص، ومقصدية المؤلف، لتحل محلها مقصدية جديدة هي مقصدية القارئ وحده..[١].

إن النص - في التفكيك - لا قيمة له من غير قارئ، وهذا القارئ السلطان هو الذي يحدد دلالته.

إن بارت الذي تحول من البنيوية إلى التفكيك ليشير إلى أن «العمل الأدبيّ لا يمكن أن يعني أي شيء مهما يكن، وإنما الأمر هو أن الأدب لم يعد ذلك الموضوع الذي ينبغي للنقد أن يتقيد به بقدر ما هو فضاء حر يمكن فيه للنقد أن يلهو ويلعب. والنص «القابل للكتابة»، هو عادة نص حداثي، ليس له أي معنى محدد، ولا أية مدلولات ثابتة ومستقرة، وإنما هو متعدد ومنتشر، نسيج لا ينفد ولا نهايات ولا تتاليات إلا ويمكن عكسها.. وهكذا لا يكون لقطعة محددة من الكتابة حدود مرسومة بوضوح، فهي تتناثر على نحو متواصل في الأعمال المنعقدة حولها.. كما لا يمكن إغلاق العمل أو تحديده باللجوء إلى المؤلف، ذلك أن «موت المؤلف» هو صيحة الحرب التي يمكن للنقد الحديث أن يطلقها الآن بثقة..»[٢].

إن الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية - كالتفكيك - هي «انتقال من «العمل» إلى «النص» إنه انتقال من رؤية القصيدة أو الرواية ككيان مغلق، تشغله معانٍ محددة، ومهمة الناقد أن يفك مغاليقها، إلى رؤيتها بوصفها تعددية على نحو لا يقبل الاختزال، وبوصفها لعباً للدالّاتِ لا يمكن أن ينتهي، ولا يمكن تسميره في النهاية إلى مركز، أو جوهر، أو معنى وحيد..»[٣].

---

(١) انظر كتابنا «من صيد الخاطر» ص٢٣

(٢) نظرية الأدب: ٢٣٦

(٣) السابق: ٢٣٧

-إن التفكيك إذن هو سلطة القارئ التي لا حد لها، والقراءة -كما يرى التفكيك - عملية توحد صوفي بين النص والقارئ. وكلّ قراءة هي فك لقراءة أخرى وإساءة إليها، والقول: إن كلّ قراءة هي إساءة لقراءة، لا يعني أنها غير صحيحة، إن كل قراءة صحيحة إلى أن تفك القراءة نفسها، أو تجيء قراءة أخرى تفكها لتصبح إساءة قراءة..[(١)]

-ويمكن أن تبدأ القراءة التفكيكية في العادة من أي جزء من أجزاء النص أو هامش أو حاشية، أو حتى من أي تلميح عابر فيه، وذلك يتعلق بطبيعة الكتابة ذاتها التي تحوي على الشك الفلسفي القائم على رفض التقاليد والقراءات المعتمدة جميعها.

يلتقي التفكيك مع البنيوية في الفصل بين الدال والمدلول، فاللغة عند الفريقين ليست محاكاة، ولكنهما يختلفان بعد ذلك في تفاصيل العلاقة بين الدال والمدلول التي هي عندهما معاً اعتباطية.

هناك توحد - عند دوسوسير - بين الدّال ومفهومه «أما التفكيك فيشكك في العلاقة الثابتة أو المستقرة بين الدال والمدلول، ويحاول دريدا زعزعتها، بردها إلى فضاء الاختلاف وسلبيته الجذرية، في محاولة لإعادة إنتاج النص، ولكن في صورة إعادة كتابة تفسح المجال لبروز الثغرات والتناقضات والتساؤلات، وتعمل جاهدة على فتح النص، والإبقاء على انفراجته بشكل دائم ومستمر..»[(٢)].

إن التفكيك - بتشكيكه - في العلاقة بين الدال والمدلول يقوم بعملية تفتيت لكل خطاب جاهز، أي لكل خطاب تشكل وفقاً لآليات دلالية،

---

(١) انظر المرايا المحدبة: ٣١٤

(٢) محمد علي الكردي، مفهوم الكتابة عند جاك دريدا، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني (١٩٩٥) ص ٢٢٨

ويبث البلبلة والفوضى في قلب الخطاب المستتب أو سابق التنظيم، ويعوق ربط علامات الخطاب بأية عمليات تصورية أو تفسيرية.

وإن التفكيك لا يثق في النسق باعتباره نظاماً عاماً يحدّد طريقة أداء العلاقات وتحقيقها للدلالة، وينسف جميع القواعد والقوانين، ويعطي المدلول حرية اللعب الكامل منفصلاً عن الدال، ويتيح للقارئ أن يفسر العلامات بالمعنى الذي يشاء..[١]

إن التفكيك الذي يشك في العلاقة بين الدال والمدلول - كما ذكرنا - يوحد بين الدال والمتلقي، ولذلك يبدو التفكيك سلطة القارئ لا المؤلف، ولا العلامة، ولا النسق، ولا اللغة، فهو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه، ومن دون هذا الدور للمتلقي لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف..[٢]

- إن التشكيك في العلاقة بين الدال والمدلول يعني أن المعنى ليس حاضراً في الدال، أي في الإشارة اللغوية، فالدال (شجرة) مثلاً يعطينا مدلوله، أي المفهوم من الدال (مفهوم الشجرة) لأنه ليس (بقرة) ولا (ثمرة) ولا شيئاً آخر، أي إن المدلول هو نتاج الاختلاف بين دالين أو أكثر، إن الدال (قارب) مثلاً لا يكون ما هو عليه إلا برده خطر دال آخر هو «خندق».

وهكذا يكون المعنى منتشراً، أو مبعثراً على طول السلسلة الكاملة من الدلالات، فلا يمكن تمييزه بسهولة، وليس حاضراً أبداً بكامل حضوره في أي دليل وحيد، وإنما هو نوع من الترجرج المتواصل بين الحضور والغياب، فاللغة - كما يقول إيغلتون - «سيرورة زمنية، وعندما أقرأ جملة فإن معناها يظل مرتقباً نوعاً ما على الدوام، مؤجلاً ومنتظراً، دال يسلمني إلى آخر، وذاك لآخر..»[٣].

(١) المرايا المحدبة: ٣٢١

(٢) السابق: ٣٢١

(٣) نظرية الأدب: ٢٢١

إن المعنى إذن لا يتطابق مع ذاته أبداً، فهو نتاج سيرورة انفصال أو تمفصل، نتاج أدلة ليست ذاتها إلا لأنها ليست غيرها، وهو أيضاً شيء مرتقب ومؤجّل ومنتظر.. شيء مرجأ..[(١)]

ومن الواضح أن اللغة في التفكيك أقل رسوخاً مما حسبه البنيويون، وبدلاً من النظر إليها على أنها بنية محددة جيداً، وواضحة التخوم كما كانت عند البنيوية، وتشتمل على وحدات متناظرة من الدلالات والمدلولات، ينظر إليها التفكيك كشيء يشبه قماشاً يمتد إلى ما لا نهاية، فما من شيء محدد بصورة مطلقة، وما من شيء إلا وهو واقع في شراك كل الأشياء الأخرى، وحامل لأثرها.. ما من شيء إذن يمكن أن يكون حاضراً تماماً في الأدلة، وإنني لواهم إذ اعتقد أن بمقدري أن أكون حاضراً تماماً بالنسبة لك فيما أقوله، أو فيما أكتبه.[(٢)]

من مصطلحات التفكيك

أوجد التفكيكيون وأصحاب نظرية التلقي عدداً من المصطلحات النقدية والفكرية، ومن أبرزها:

١- الإرجاء (التأجيل)

إن (الإرجاء) الذي يُتَحَدَّث عنه في التفكيك والتلقي ينتج عن الاختلاف، اختلاف الدوال، والتداخل بينها، إذ في الوقت الذي يشير لفظ «يختلف» إلى التمييز، أو عدم التساوي، أو التفرد.. يعبّر من ناحية أخرى عن تداخل العوامل المؤثرة في عملية التأخر أو التباعد، أو الإطالة التي تؤجل المعنى حتى «فيما بعد» أي ما هو ممكن، ولكنه غير ممكن في الوقت الحالي..[(٣)]

---

(١) السابق: ٢٢٢

(٢) نظرية الأدب: ٢٢٣

(٣) انظر مقال «الاختلاف المرجأ» لجاك دريدا، ترجمة هدى شكري عياد، مجلة فصول (المجلد السادس، العدد الثالث: ١٩٨٦م) ص ٥٢

إن قولنا على سبيل المثال: «ضرب محمدٌ زيداً» هي جملة تامة المعنى يصح السكوت عليها من وجهة نظر اللغويين، لكنها ليست مع درّيدا والتفكيك كذلك، إذ لا يتضح معنى «ضرب» فوراً، بل يعلق بانتظار إشارات أو ألفاظ أخرى، إذ يمكن أن تكون الجملة السابقة «ضرب محمد زيداً في الكرم» مثلاً، أو مثلاً «ضرب محمد زيداً في مشروعاته التجارية»..[1]

فالمعنى مرجأ معلق على إشارات وألفاظ أخرى قد تأتي وقد لا تأتي..

وقد أشار جاك دريدا إلى هذا الإرجاء بقوله: إن لغة الأدب لا تعتمد فقط على مبدأ المخالفة أو التمايز.. بل على مبدأ الإرجاء، النص الأدبيّ لا يحدّد المعنى، بل يرجئه، أو يبقيه في حيّز الإمكان، بحيث لا يكون النص علامة على معنى بل هو نفسه منتج للمعنى، وهو ما عبّر عنه بارت بقوله: إن عمل الناقد ليس اكتشاف معنى العمل الأدبيّ ولا حتى بنيته، وإنما هو إظهار عملية البناء نفسها، أو «اللعب» المستمر بين سطوح المعنى.[2]

وهكذا، في ظل ما قام به التفكيك من زعزعة للعلاقة بين الدال والمدلول، أو التشكيك في هذه العلاقة، يبقى معنى النص دائماً مرجأ غائباً، لأنَّ الدّالّ لا يحيل عندئذٍ إلى أصل ثابت أو مفهوم محدد، وهو لا يستطيع أن يؤكد وجوده - كما سبق أن ذكرنا - إلا من خلال علاقاته مع دوال أخرى، ولذلك فهو لا يوجد بشكل كامل في أية لحظة على الرغم من حضوره، إذ إن كل دالّ مرتبط بمعنى الدّال الذي قبله والدّال الذي بعده، ووجوده ذاته يستند إلى اختلافه مع غيره، مما يدخلنا في لعبة دوال من دون معنى أو أصل، فيحدث الإرجاء[3].

---

(١) انظر مقال «المغايرة والاختلاف: دراسة في التفكيك العربي» لشجاع مسلم العاني، مجلة علامات (العدد: ٤١) ص ٤٧٢

(٢) شكري عياد «موقف من البنيوية» مجلة فصول: ص ١٩٠

(٣) انظر «اليهودية وما بعد الحداثة» لعبد الوهاب المسيري: ص ١١٤ (مجلة إسلامية المعرفة، العدد العاشر: ١٩٩٤) ،انظر «التفكيكية: إدارة الاختلاف وسلطة العقل» لعادل عبد الله (دار الحصاد، سورية: ١٩٩٧) ص: ٥٦

يقول بشبندر موضحاً ذلك: «إن المعنى ملتبس دائماً، إنه ليس هناك، حيث يوجد النظام الدال.. وهذا هو المعنى الثاني للاختلاف الذي قد يعني في الفرنسية التأجيل. ويرى أن المعنى مؤجل باستمرار في لعبة الدوال في اللغة، يجب دائماً الوصول إلى المعنى، لكن الوصول إليه لا يحدث أبداً..»[١]

٢- الانتشار والتشتت

وقد يستعمل التفكيكيون مصطلح «الانتشار والتشتت» وهو لا يختلف في مدلوله عن «الإرجاء» إذ هو يعني أن المعنى - بسبب غياب مركزية النص، والعلاقة اليقينية بين الدال والمدلول - يبقى مرجأ كما عرفت، ويبقى كذلك متناثراً مبعثراً منتشراً، يصعب ضبطه أو التحكم فيه، وليس في وسع المرء إمساكه، إنه مشتت متناثر على سطوح النص في حركة تبعث - في نظر التفكيك - على المتعة، وتثير عدم الاستقرار والثبات..[٢]

٣- فكرة الكتابة

ضخَّم التفكيك من أهمية دور الكتابة، وجعلها أهم من الصوت وراح يزعم أن في كل شيء كتابة حتى في الكلام المنطوق. أو ليست القراءة عنده نوعاً من الكتابة أو إعادة استنساخ النص ؟

وقد خالف التفكيك في هذا ما كان شائعاً في الفكر الغربيّ منذ أفلاطون حتى شتراوس، حيث كان الكلام هو الجوهر، وهو الأولي والأصيل.

وقد شبّه أفلاطون الكتابة بـ «العُقار» والعقار عنده بمعنى السم، لأن الأحرار من الرجال - كما يرد في كلام فيدروس - «يأبون أن يخلفوا وراءهم كتابات مدونة على شاكلة ما يفعله الكتبة والسفسطائيون»[٣].

---

(١) انظر «مناهج النقد المعاصر» لصلاح فضل: ص ١٣٢

(٢) نظرية الأدب المعاصر: ص ٨٢

(٣) انظر مفهوم الكتابة عند جاك دريدا، لمحمد علي الكردي، مجلة فصول، المجلة الرابع عشر، العدد الثاني (١٩٩٥) ص ٢٣٢

ولكن دريدا - على طريقته في التفكيك - يستغل الجذر اللغوي للفظ «العقار: فارماكون: Pharmakon» فيحاول فك نص فيدروس، ويحاول أن يقنعنا بأن ما توصل إلى كشفه - من خلال هذا الفك - قد استمر قروناً عدة مطوياً أو خبيئاً في طياته وفي أثنائه.

الكتابة عند دريدا هي «العُقار» ولكن «العُقار» هنا بمعنى الشفاء، أي على الضد مما ورد عند أفلاطون.

وهكذا يتلاعب دريدا باللفظ، ويقلب المركزية الصوتية من خلال المفردة المتضادة «العقار».

إن التفكيك يعتمد الكتابة بدلاً من الكلام، لأن الكلام - في نظره - يعني احتكار سلطة الخطاب، وإعطاء هذه السلطة للمتكلم، على حين أن الكتابة تمنح النص مزيداً من التفسيرات، وتغيّب المؤلف/المتكلم، وتعطي السلطة للقارئ، و تكون الكتابة عندئذً إطاراً للغياب والاختلاف والتعدد، وبسيادة الكتابة يسود قارئ النص الذي يفهم من النص ما يفهم، ويستخرج منه ما يريد بشكل مباشر أو غير مباشر..[١]

٤- فكرة الغياب والحضور

كان الفكر الغربي - قبل ولادة التيارات الحداثية وما بعدها - يؤمن بفكرة «الحضور» أي إن الفكر لا يعترف إلا بما يحضر في الوعي لديه، فيتخذ شكل الدلالة والمعنى، وكل ما هو واقعي لا يمكن إلا أن يكون عقلانياً، أي لابد أن يحضر في الوعي وتتمثله المفاهيم العقلية، ولكن الفكر الغربي الجامح المتغير باستمرار أصابه انقلاب، فأصبح يقول بالنقيض، أي بفكرة «الغياب» التي تعني أن في الذات جانباً خفياً وسرّياً لا يحضر في الوعي، ولا يمكن للفكر أن يتمثله ويعكسه، فيبقى دائماً غائباً.[٢]

(١) في منطق ما بعد الحداثة، محمد جمال باروت (مجلة الكرمل، العدد: ٥٢، ١٩٩٧م) ص ١٤٨

(٢) د. عبد العزيز بن عرفة، مقال «جاك دريدا، التفكك والاختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (٤٨/٤٩، ١٩٨٨)» ص ٧١-٧٢

ومن فكرة «الغياب» هذه انطلق دريدا زعيم التفكيك، ويهمنا ههنا تجليها عنده في موضوع القراءة.

رأينا البنيوية مثلاً تنطلق من أن النص حامل أسرار كثيرة تحتاج إلى الفك، ولفهم فاعلية القراءة لابد من فهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين «الدال» وهو الصورة الصوتية أو الكتابية للفظ، وبين المدلول - وهو المتصور الذهني للدال - فالدال يمثل حالة «الحضور» ولكن المدلول يمثل حالة «الغياب» ويكون دور القارئ عندئذٍ استدعاء هذا الغائب، أي استدعاء هذا المتصور الذهني الغائب، أو البحث عنه، واستكمال النقص فيه. وذلك كله من منطلق العلاقة الحتمية الموجودة بين الدال والمدلول، حيث يكون المدلول دائماً مرهوناً بالدال، محكوماً به، لا ينفك عنه، ولا يكتسب مفهومه إلا من خلاله وحده.

وقد تولد عن تشكيك التفكيك في العلاقة بين الدال والمدلول التشكيكُ في فكرة «الحضور» أي حضور المعنى من خلال الدال، وأصبح هذا المعنى في حالة «غياب» دائمة.

ولا يمكن لأية قراءة أن تدعي أنها قبضت على المعنى، أو «مركزية» المعنى على الأقل، أو قل «الفكرة العامة» للنص، إن كل قراءة غير يقينية، وهي قابلة دوماً للإنتاج انطلاقاً من فراغات الكتابة ومن المساحات البيضاء التي تولدها هذه الفراغات .(١)

القراءة التفكيكية

- إن القراءة في المنهج التفكيكي تعني تجريد النص عند قراءته من جميع الملابسات الخارجية المتعلقة به (مثلما فعلت البنيوية).

يقول البروفسور كار في وصف التفكيك: «يبدو أن فكرة التفكيك هي

(١) مفهوم الكتابة عند جاك دريدا، محمد علي الكردي: ص ٢٢٩ (مجلة فصول).

أن نزيح ونعزل ما قد تم إضافته إلى العالم بفعل وظيفة الموروث، وبالتالي نصل إلى ما كان ماثلاً من قبل..»[١].

- والقراءة في التفكيك ليست قراءة عادية، بل هي عندهم شكل من أشكال الكتابة، بمعنى أن القارئ عندما يقرأ نصاً ما فإنه يعيد كتابته، يعيد إنتاجه بطريقته هو، أي إن القراءة هي إعادة كتابة ما قد كتبه شخص آخر، وفقاً لقواعد نظامه التي تشكل بها. وإذا لم تكن القراءة هكذا فهي ليست قراءة إبداعية .

ولكي تكون القراءة إبداعية لابدّ أن تخرج على قراءة سابقة، وأن تكون إساءة قراءة لها.

إن القراءة - في التفكيك - تعني «إبداء عنف معين إزاء النص الذي نقرؤه، أو خيانة مناسبة للنص، من منطلق افتراض نقض النصوص..»[٢].

ولذلك فإن القراءة التفكيكية - عند مقاربة نص - لا تقنع بما هو واضح ظاهر من معانيه، بل تبادر إلى تقويضها بالبحث عن معانٍ أخرى تتناقض مع ما هو ظاهر أو مصرَّح به، وذلك أن النص - كما يعتقد التفكيك، وكما سبق أن أشرنا - ناقص، مليء بالفجوات، ومن غير المعقول عندهم أن يكون النص متكاملاً، أو غير ملتبس «إن كل النصوص تحتوي على عناصر تمزيق، أو نقاط قطع، أو فجوات تسمح - حين تدرك وتفحص بدقة - بقراءات أخرى هامشية، أو غير مفضلة، قراءات تضع المعنى المكتشف الواضح ظاهرياً، أو المعنى الحتمي أو المألوف موضع التساؤل. هكذا تفحص القراءة التفكيكية النص لتعثر على نقاط تفك عندها شفرته التكوينية ذاتها..»[٣].

---

(١) مجلة الأقلام العراقية، مقال ليوتيل إيبل، ترجمة سامي محمد: ص ٢١٧ (عدد آب: ١٩٨٠).

(٢) المرجع السابق .

(٣) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر: ص ٧٧

إن القراءة التفكيكية -إذن - معتمدة على أن النص - على عكس ما تقوله البنيوية - لا يميل إلى النظام والتشاكل بين مختلف مستوياته التكوينية، الصرفية، والصوتية، والدلالية، بل إن هذه الأنساق البنيوية المتشابكة مشكوك في وجودها داخل النص، والنص يميل إلى التنافر والتفكك.

-وهكذا فإن المعنى - في القراءة التفكيكية - ملتبس دائماً. وقد شكك التفكيك -كما عرفت - في العلاقة بين الدال والمدلول.

-كانت فاعلية القراءة عند البنيويين مثلاً قائمة على العلاقة بين الدال والمدلول، أو على ما سمي (ثنائية الحضور والغياب) حيث يمثل الدال حالة الحضور في النص، بينما يمثل المدلول حالة الغياب، ودور القارئ استحضار هذا المتصور الذهني الغائب واستكمال النص الناقص، لأن الصلة قائمة بين حاضر هو الدال (الكلمة) وبين غائب وهو المدلول (الصورة الذهنية) والحصول على هذا الغائب مقيد بالنص.

ولكن الأمر - في القراءة التفكيكية - ليس كذلك، فالمعنى دائماً في حالة غياب، بسبب الشك في العلاقة بين الدال والمدلول، «المعنى ملتبس دائماً، إنه أبداً ليس هناك، حيث يوجد النظام الدال، وكلما غلف النص المعنى أكثر في بنية علاماته أصبح المعنى مراوغاً أكثر.. ويرى دريدا أن المعنى مؤجل باستمرار في لعبة الدوال باللغة، يجب دائماً الوصول إلى المعنى، ولكن الوصول إليه لا يحدث أبداً..»(١).

فالمعنى يتفكك دائماً لصالح معنى آخر في سلسلة لا تنتهي من التأويلات والتفسيرات.

---

(١) نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر: ص ٨٢

نقد التفكيك

التفكيكية منهج نقدي خطير، ولعل اسمها يدل عليها. إنها نقض وتفكيك للمفاهيم السائدة، قامت على التشكيك، وزعزعة كل يقين، مما أضحى سمة بارزة في توجه الفكر الغربي المتقلب المزاج باستمرار.

يتحدث الناقد كرستوفر بطلر عن منحى التفكيك فيصفه بأنه يقع ضمن الاتجاهات التشكيكية التي لا تؤمن بإمكانية تحقيق تصور موضوعي للواقع والأفكار، وقد وصل هذا الشك إلى اللغة ذاتها، وفي قدرتها على نقل الواقع والأفكار نقلاً موضوعياً، في ردة فعل واضحة على التيار البنيوي الذي قام على تأكيد تناسق بنية النص الأدبيّ وفق منطق وقوانين لغوية صارمة لا تقبل التعديل أو التغيير، ولا تتأثر بأي شيء خارجها..[١]

انطلق التفكيك - على عكس البنيوية - من التشكيك في العلم، ثم تحوّل إلى شك في كل شيء، ولذلك شبّهه بعض الباحثين بثور هائج في حانوت عاديات انطلق يدمر كل شيء من غير ضوابط.[٢]

إن التفكيك - كما يقول أحد الباحثين - «يخرب كل شيء في التقاليد تقريباً، ويشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة»[٣].

وقد وصف التفكيك بسبب هذا التشكيك الهائل الذي عرف به بالعدمية.

يقول ميلر: «العدمية، لقد أصبحت هذه الكلمة لقباً للتفكيك الحاضر

---

(١) مجلة فصول، العدد الثالث (١٩٨٥) ص ٨٠ ترجمة نهاد صليحة.

(٢) المرايا المحدبة: ٣٠٧

(٣) النقد الأدبي الحديث: لإبراهيم محمود خليل: ص ١١٥

سراً وعلانية كاسم لطراز جديد من النقد يُخشى منه ومن قدرته على التشكيك بقيمة كل القيم..»[(١)].

وهو عندئذ الانتقال من عالم فيه مرجعية أو معيارية، وإن كانت مادية، إلى عالم متفكك بلا مرجعية ولا معيارية..[(٢)]

ولذلك فإن التفكيك قام على كثير من التصورات والقيم السقيمة من الناحية الفكرية ومن الناحية اللغوية والنقدية، وهي تصورات تخالف قيمنا الإسلامية العربية وذوق أدبنا ولغتنا وثقافتنا، بل تخالف المنطق والعقل اللذين لم تعد الحداثة وما بعد الحداثة تعتدّ بهما كثيراً.

١- الانحرافات الفكرية

إن التفكيك - شأنه شأن أي اتجاه نقدي آخر - هو حصيلة ظروف سياسية وفكرية واجتماعية تعرضت لها الحياة الغربية، إنه إفراز حضارة أخرى مختلفة عن توجهاتنا الحضارية الإسلامية العربية كل الاختلاف.

إنها وجه من وجوه الضياع والفوضى والشك، وإذا كان باختين قد شبه فوضى النقد الغربي المعاصر بالكرنفال، فإن هذا التشبيه يمتد إلى مجالات الفكر الغربي جميعها.

لم يعد على أيدي التفكيكين وغيرهم شيء ثابت أو يقيني، أو معرفة مؤكدة، أو مرجعية فكرية أو عقدية أو فنية، كل شيء أصبح زئبقياً رجراجاً، قابلاً للنقض والفك وإعادة البناء.

لا حرمة لشيء، ولا قداسة لنص مهما كان مصدره، بل إن جميع المرجعيات قد ماتت، مات المؤلف، ومات الإنسان، وماتت اللغة والمفاهيم والأفكار، ولا غرابة في هذه القائمة الطويلة العريضة من الأموات، ما دام هؤلاء القوم قد أماتوا - والعياذ بالله - الله نفسه.

---

(١) مقدمة «العمى والبصيرة» ص ٥

(٢) انظر «اليهودية وما بعد الحداثة» لعبد الوهاب المسيري، ص ٩٥

لقد بدا الأمر - كما يقول تيري إيغلتون - وكأن التاريخ قد أضاع الاتجاه، وارتد إلى الفوضى والتشوش.[١]

بل إن التفكيكية - كالبنيوية وغيرها - فرار من التاريخ والإنسان ورفض لهما، وارتماء في أحضان اللغة نفسها[٢]، وكأن اللغة تستطيع أن تعيش في معزل وحدها.

وإذا كان التفكيك قد ركّز على نقد الفكر الغربي والحضارة الغربية في مركزيتها وتعاليها وأحاديتها، وعلى التوبيخ القاسي للسياسة اليسارية الأرثوذكسية في إخفاقها وفشلها، فإنه - في الحقيقة - تجاوز ذلك، فكانت المفاهيم التي أتى بها نقضاً لكل فكر، وهدماً لكل حضارة، حتى بدا التفكيك - زيادة على كل ما ذُكِر «مجرد فوضوية، أو مذهب متعة».[٣]

والحق أن التشكيك اللغوي الذي نهضت عليه التفكيكية هو قضية فلسفية إيديولوجية ناتجة عن الشك الديني والفكري. وانعدام الثوابت واليقينيات الذي تعاني منه الثقافة الغربية.

إن الهدم في التفكيك هو هدم لكل شيء، ولذلك فهو فعل إيديولوجي يوصل فلسفة واضحة، وهي تسفيه جميع الاتجاهات الخلقية والنظريات الأخرى، وفتح باب الشك والتأويل على مصراعيه بحجة تحرير المكبوتات.

يقول إيغلتون: «حين يكون المعنى أو المدلول، نتاجاً عابراً للكلمات أو الدلالات، منزاحاً ومتقلقلاً دوماً، شبه حاضر وشبه غائب، كيف يمكن أن يكون ثمة حقيقة أو معنى بأية حال من الأحوال؟..»[٤].

(١) نظرية الأدب: ٢٤٠

(٢) السابق: ٢٤١

(٣) نظرية الأدب: ٢٥٣

(٤) السابق: ٢٤٥

وقد بلغ حال هذا التشكيك أن «أصبح استخدامك لكلمات مثل «حقيقة» و «يقين» و «واقعي» في بعض الأنحاء سبباً لاتهامك فوراً بأنك ميتافيزيقي..»[١].

ونتج عن عدم اليقينية في كل شيء بما في ذلك اللغة والتشكيك في دلالة أي خطاب، تحريرُ الكاتب من تبعة ما يقول، ذلك «أن الوجه الأهم في أية قطعة لغوية هو أنها لا تعرف عما تتحدث.. وإن وجهة النظر هذه تحررك دفعة واحدة من اتخاذ مواقف حيال القضايا الهامة، لأن ما تقوله عن مثل هذه الأشياء لن يكون أكثر من نتاج عابر للدال، ولن يؤخذ بالتالي على أنه حقيقي أو جدي بأي معنى من المعاني..»[٢].

وهكذا لا يتحمل الفرد الذي لا يقول -كما يدعي التفكيك- شيئاً يحمل دلالة قطعية، أية مسؤولية عن أي شيء، أو يحاسب على شيء، وله أن يحوّل الجدي إلى عبثي، وأن يتلاعب بخطابات الآخرين، أو - بتعبير إيغلتون - «تتيح لك أن تقود عربة وأحصنة عبر قناعات أي شخص آخر، دون أن ترهقك بتبني أي شيء من جهتك، أي إنها تتيح لك اتخاذ موقع حصين، ولكنه أيضاً فارغ تماماً..»[٣]

وأين هذا العبث من المسؤولية التي يحمِّلها الإسلام للقائل، إذ يعدّه محاسباً على كل ما ينطق به، كما قال تعالى: ﴿مَّا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ ﴿١٨﴾﴾ [ق: ٥٠/١٨]، وكما قال رسول الله ﷺ: «وهل يكب الناس على مناخرهم في النار إلا حصائد ألسنتهم؟».

- ثم إن التفكيك الذي ادُّعيت له إيجابية الديمقراطية وإفساح المجال

---

(١) السابق: ٢٤٦

(٢) السابق: ٢٤٧

(٣) السابق: ٢٤٧

لجميع الأصوات، والاستماع إلى أصوات الضعفاء والمهمشين، هو فكر غربي أشدّ تطرفاً، وأكثر دكتاتورية، وهو فكر أحادي النظرة لا ينظر إلا إلى جانب واحد، جانب اللغة كما يراها.

بل إن الخلفية الفكرية للتفكيك هي خلفية خطيرة جداً، إنها خلفية دريدا الثقافية اليهودية، وهي ثقافة متعصبة، حتى بلغ الأمر بدريدا أن يوقع بعض مقالاته بعبارة (حاخام) على النحو الذي تحدّثت عنه «سوزان هاندلمان» في كتابها قتلة موسى ..[١]

بل إن كثيراً من المصطلحات التي استعملها دريدا هي مصطلحات لاهوتية توراتية، وليست مجرد مصطلحات أدبية أو نقدية.

يقول نيوتن: «يعمل دريدا بروح ضرب من اللاهوت السلبي.. وانظر إلى مصطلحاته الرئيسية: انتشار، إضافة، عقار، أثر، رسم، ما شابهها، ليس بوصفها مجرد مصطلحات تصف تكتم النسيج، بل أيضاً مصطلحات شبه لاهوتية..»[٢].

وإن العبارتين المركزيتين اللتين قامت عليهما فلسفة التفكيك، وهما: «في البدء كان الاختلاف» و «الاختلاف هو المصدر المتعالي الذي لا يخضع لشروط سابقة، ولا يمكن الذهاب أبعد منه، لذلك فهو أصل دون مركز يعود إليه» هما عبارتان دينيتان توراتيتان مسيحيتان، وليستا فلسفيتين برهانيتين، إذ تعنيان أن الاختلاف الذي يؤدي إلى التفكيك هو أساس بدء الكون، وليس الله الخالق الذي لا يسبق بدْءَه شيء.. »[٣].

---

(١) انظر: «استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث» لسعد البازعي (بيروت: ٢٠٠٤) ص ٢٣٩

(٢) نظرية الأدب في القرن العشرين: ك.م. نيوتن، ترجمة عيسى العاكوب: ص ١٧٥

(٣) التفكيكية: إرادة الاختلاف وسلطة العقل، لعادل عبد الله (دمشق: ٢٠٠٠م) ص ١٦١

٢- الانحرافات الفنية

لا تقل الآراء اللغوية والنقدية التي جاء بها التفكيك انحرافاً وتهافتاً عن الآراء الفكرية والفلسفية التي أشرنا إلى بعضها، ذلك أن التفكيك وليد فكر شاذٍ هجين، صادر عن تصورات فكرية وفنية سقيمة.

ولا أظن أن النقد الغربي عرف خلال مسيرته الطويلة اتجاهاً أخطر من التفكيك على الأدب واللغة والفكر عامة، ولا أشدّ تهافتاً وسقوطاً من الآراء الأدبيّة والنقدية التي حملها هؤلاء القوم الشاكون العابثون الذين لا يؤمنون بشيء.

١- الشك المطلق في اللغة

إن أخطر ما حمله التفكيك هو الشك المطلق في اللغة، الشك في العلاقة بين الدال والمدلول، أو في يقينية المعنى المتولد عنهما، وهو كلام لا يمكن أن يقبله عقل، لأنه يلغي وظيفة اللغة أصلاً، ويقضي على التواصل فيها.

إن الناس إنما يتفاهمون بأية لغة، لأن طرفَي الخطاب بها: المرسِل والمرسَل إليه، متواطئان على نظام معين لهذه اللغة، وعلى مدلولات محددة واضحة تحملها دالاّتها، وإذا ما زعمنا - كما يزعم التفكيكيون - انتفاء هذه العلاقة، أو توهمنا معهم - ضلالاً - أن معنى الدال في حالة غياب متواصل، وهروب وإرجاء وتشتت وتناثر، وما شاكل ذلك من العبارات البراقة التي يستعملها هؤلاء القوم، أصبحت هذه اللغة ميتة، وعجز -كما يقول إيغلتون - أي شيء أن يكون حاضراً في الأدلة، وأصبح المرء واهماً إذا اعتقد أن بمقدوره أن يكون حاضراً تماماً بالنسبة إليك فيما يقوله أو يكتبه، بل يتعداه إلى العجز الدائم عن أن يكون حاضراً تماماً بالنسبة إلى نفسه أيضاً، وليس في مقدوره عندئذٍ أن يمتلك معنى، أو تجربة نقية صافية، ما دامت اللغة هي الهواء الذي يتنفسه..[١]

---

(١) نظرية الأدب: ٢٢٣-٢٢٤

وهكذا قد يؤدي الشك التفكيكي في اللغة إلى القضاء على وظيفة اللغة الأساسية، وهي التواصل الإنساني، وقد ذكرنا قبل قليل أن هذا الشك هو جزء من الشك العام الذي عرف به هؤلاء في أنظمة المعرفة جميعاً: دينية، وفلسفية، وسياسية وغيرها.

ب - بدعة القراءة:

قاد الشك في اللغة إلى الشك في كلّ قراءة أو تأويل للنصوص، وفي ظل هذا الشك ولدت بدعة «لا نهائية القراءات» وليس تعددها كما قالت بذلك البنيوية من قبل:

إذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول غير يقينية، وإذا كان المعنى دائماً مرجأ، مؤجلاً، منتشراً، فإن كل قراءة عندئذٍ هي محاولة للوصول من غير وصول، ولذلك فهي قراءة غير يقينية، تنفك إلى أخرى وأخرى في سلسلة لانهائية من التأويل، أو من العبث واللعب المستمر بين سطوح المعنى كما قال بارت.(١)

إن الفراغات والفجوات و «البياض» الموجود في النصوص يتيح لكل قارئ هذا اللعب الذي لا ينتهي. وأي معنى يسفر عنه هذا اللعب هو مُرْضٍ ومقبول ولكنه غير نهائي.

وهكذا فتحت التفكيكية الباب على مصراعيه أمام كل قراءة وقارئ، من غير ضابط ولا قيد. إن أفق توقع القارئ يتحكم في كلّ شيء، وكأن هذا الأفق لا تضبطه دلالات اللغة ولا أنظمتها.

أنتج التفكيك بسبب هذا العبث الذي يسميه «قراءة» عشرات أو مئات القراءات التي لا يوثق بها للنصوص جميعاً، مقدسة وغير مقدسة، دينية

(١) شكري عياد، موقف من البنيوية: ص ١٩٠ (مجلة فصول).

وبشرية، طبقت على نصوص الكتب المقدسة من قرآن كريم وإنجيل وتوراة وغيرها، ونظر إليها جميعاً - كما يريد التفكيك - على أنها مجرد نصوص لغوية، بمفهوم اللغة عند هؤلاء القوم، وراحت تخضع للتشريح، والنقض، وإعادة البناء، على مزاج القارئ المؤول الذي أعطي السلطان المطلق، وأصبح سيد الموقف وحده، ولا سيادة لأحد عليه لا من نص، ولا من مؤلف، ولا من تاريخ أو مجتمع، أو مناسبة، أو غير ذلك من الملابسات الخارجية العقيمة.

وسنرى بعد قليل أن «نظرية التلقي» التي يعد التفكيك اتجاهاً من اتجاهاتها كانت أكثر ضبطاً لسلطان القارئ، وأكثر موضوعية ومنهجية في الحديث عن هذا السلطان.

ج - الخلط بين «النقد» و «الإبداع»

إن قراءة كل نص في نقد «ما بعد الحداثة» هي كتابة، وبذلك خلطت التفكيكية الأوراق بين النصوص المختلفة، وعدتها جميعها جنساً كتابياً.

يقول إيغلتون: «إن نقد ما بعد البنيوية لا يفصل فصلاً واضحاً بين النقد والإبداع، فكلاهما كتابة على حد سواء..»(١).

ولعله من هذه المبالغة راح ينظر إلى القارئ على أنه «مبدع» وأن القراءة هي إعادة إنتاج للنص من خلال فراغات فيه ومساحات بيضاء يملؤها القارئ، فيصبح مبدعاً، أو شريكاً في الإبداع، بل ذهب بعضهم إلى مبالغة أبعد، فزعم أن النص ليس ما يسطره المؤلف، بل ما يقرأ القارئ فيه.

لقد بالغ التفكيك في إسباغ صفة «الأدبية» على النقد تنظيراً وتطبيقاً، فاهتم النقاد التفكيكيون اهتماماً كثيراً بلغة كتابتهم من أجل تحقيق «الأدبية»

---

(١) نظرية الأدب: ١٣٩

لنقدهم، وجعل النقد إبداعاً أو أدباً، حتى بدأت لغة النقد المزركشة المرصعة بالإبهام تحجب حقيقة النص الأدبيّ، أو تصرف عنه.

يقول عبد العزيز حمودة: «لكن البدعة الصارخة هي إبداعية أو أدبية لغة النقد. صحيح أن الاتجاه إلى استخدام اللغة التي تلفت النظر إلى نفسها لم يكن بدعة النقاد التفكيكيين، فقد سبقهم النقاد البنيويون إلى ذلك منذ بداية المشروع البنيوي، لكن التفكيكيين- في إصرارهم على تحقيق النقلة النهائية للغة النقد إلى دائرة الإبداع الأدبيّ وصلوا بتلك البدعة إلى منتهاها. لكن المحصلة النهائية - والحق يقال - أن أتباع المنظورين التقدميين يشتركون في إنجاز واحد، وهو حجب النص. فالقارئ ينهمك في فك طلاسم الشفرة النقدية التي ترتدي مسوح العلمية عند البنيويين، وينهمك أكثر في فك خيوط النص النقدي بتداخلاته وتركيبه وأصدائه واقتطافاته عند النقاد التفكيكيين. وفي الحالتين ضاع النص، ولم يتحقق المعنى، وفشل المشروعان في الواقع في تحقيق الأهداف التي أسسوا عليها مبادئهم الأساسية..»(١).

د - عدم انسجام النص

حكم التفكيكيون على النصوص جميعاً بعدم الانسجام والترابط، فقالوا: «من غير المألوف أن يكون خطاب النص متكاملاً وغير ملتبس، وهكذا يمكن القول: إن كل النصوص تحتوي على نقاط تمزيق، أو نقاط قطع، أو فجوات، تسمح حين تدرك وتفحص بدقة بقراءات أخرى هامشية أو غير مفضلة..»(٢).

ولا شك أن هذا كلام خطير، وتعميم في الحكم غير مقبول، فليس كلّ نص حافلاً بفجوات وفضاءات تجعله قابلاً للفكّ والتأويل، بل هنالك

---

(١) المرايا المحدبة: ٤٠٤

(٢) نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر: ص ٧٩

نصوص محكمة قطعية الدلالة، وقد قسم القرآن الكريم - وهو أصدق من كلّ من يقول - آياته إلى نوعين؛ محكم، ومتشابه.

قال تعالى: ﴿هُوَ ٱلَّذِيٓ أَنزَلَ عَلَيۡكَ ٱلۡكِتَٰبَ مِنۡهُ ءَايَٰتٞ مُّحۡكَمَٰتٌ هُنَّ أُمُّ ٱلۡكِتَٰبِ وَأُخَرُ مُتَشَٰبِهَٰتٞۖ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمۡ زَيۡغٞ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَٰبَهَ مِنۡهُ ٱبۡتِغَآءَ ٱلۡفِتۡنَةِ وَٱبۡتِغَآءَ تَأۡوِيلِهِۦۖ﴾ [آل عمران: ٣/ ٧].

ومثلما هوَّل التفكيك في الكلام على عدم انسجام النصوص، وميلها إلى التنافر والتمزق، هوّل - من هذا المنطلق - في الكلام على غموض النص وعتمته وعدم قدرته على الدلالة على شيء يقيني محدد، حتى كأن الناس باتوا عاجزين عن التفاهم الواضح المؤكد، «فالنص سرداب مظلم، يفتح على منافذ من ناحية، وهو غامض ومعتم من ناحية أخرى..»[١].

وهو «شيء مليء بالثقوب والفجوات، ثقوب يكلف القارئ وحده برتقها، وفجوات يقوم القارئ وحده بملئها..»[٢].

٣- مآخذ عامة

وأخيراً فإن هنالك مآخذ عامة وقع فيها التفكيك كما وقعت فيها الاتجاهات الشكلية عامة، على نحو ما بيّنّا عند كلامنا على المآخذ على الشكلانية الروسية والبنيوية، مثل:

١- تعسف التفكيك في الاحتكام إلى اللغة وحدها، وإقصاء الملابسات الخارجية جميعها، وقد انتقد هذه النزعة الإقصائية كثيرون، منهم إدوارد سعيد الذي كان يرى أن كل محاولة تفصل النص عن الواقع محكوم عليها بالفشل..[٣]

---

(١) جاك دريدا: التفكيك والاختلاف المرجأ، لعبد العزيز عرفة (مجلة الفكر المعاصر: العدد ٤٨-٤٩/ ١٩٨٤) ص ٧٥

(٢) (٣) الخروج من التيه، لعبد العزيز حمودة: ص ٩٩

(٣) النظرية الأدبية المعاصرة، لرامان سلدن (ترجمة جابر عصفور، القاهرة ١٩٩١م) ص ١٧٣

٢- إلغاء المؤلف، والحكم عليه بالموت، والقول بالتناص الذي يجعل المؤلف لا يزيد على كونه ناسخاً أو لامّاً جامعاً لنصوص قديمة مقولة، كلّ هذا نفي للعبقرية الفردية، وتجاهل لمواهب الأدباء وفرديتهم وتميّزهم، وحطّ من شأن ذاتية الإنسان المبدع..

٣- تركيز التفكيك على الكتابة، هو نفي لأشكال اللغة الأخرى كالكلام والاستماع، وهو نوع من أنواع التعالي في الكتابة، وتجاهل لدور سائر أشكال اللغة الأخرى ووظيفتها ودلالتها.

٤- غموض التفكيك: ولغته الاستفزازية الحادة، وشغفه باستخدام كلمات واصطلاحات غير واضحة سعياً إلى إبهار القارئ وإقناعه بأن ما يقال له استثنائي وغير عادي..[1]، ولأن الغموض يسمح للاختلافات بالبروز، ويحمي من التدقيق وتحديد المراد، ويجعل الدّال - بتعبيرهم - يتوه عن مدلوله.

٤- إيجابيات التفكيك

هل بعد كلّ تلك المآخذ الفكرية والفنية التي لا ندعي أننا استقصيناها جميعها من إيجابيات للتفكيك؟ حاول بعض الباحثين - للإنصاف - تلمس ذلك، فقالوا: قد يكون من إيجابيات التفكيك إفساح المجال لتعدد الأصوات، وعدم احتكار المعرفة، ونقد الفكر الغربي والذات الغربية التي تمركزت حول نفسها، فادعت امتلاك الحقيقة، والاستئثار بالمعرفة، وحسبت أن في العلم الذي سيطرت على مفاتيحه حلاً لمشكلات الكون والإنسان.

سفهت التفكيكية هذا الاستعلاء الغربي، ونقدت قوالبه وآلياته، وزعمه امتلاك الحقيقة.

---

(١) النقد الأدبي الحديث: إبراهيم محمود خليل: ص ١١٦

كان التفكيك - كما يقول سعيد الغانمي - «نقداً معرفياً لإيديولوجيا التمركز الغربي حول الذات، وسبراً لغور الاستراتيجيات المعرفية التي تؤدي إلى هذا التمركز وإقصاء الآخر. ولأن التمركز الغربي حول الذات لا يصل إلى غايته إلا بأدوات معرفية تجعل التمركز أمراً ممكناً، يتولى فلاسفة التفكيك نقد المفاهيم الأولية التي تُفضي إليه. إن مفاهيم مثل: العلم والغرب والعقل والصوت والكتابة هي مفاهيم وُلِدت في خطاب وسياق معيَّنين، ثم أفلتت من هذا السياق لتُسبغ على نفسها صفة الإطلاق.. ومن هنا تأتي أهميته لنا كعرب، فهو إذ ينتقد إيديولوجيا المركزية الغربية يبشر - في الوقت نفسه - بثقافات التعدد والاختلاف والمغايرة باستمرار..»[(١)].

التفكيكية - إذن - دعوةٌ إلى التنوع الثقافي والحضاري، وتعدد تجارب الشعوب وخبراتها، فهي - على الأقل - كسر لاحتكار الحضارة الغربية للحقيقة، وتعرية هذه الحضارة بآلياتها نفسها.

وعلى أن هذه الإيجابية المدعاة لا ينبغي أن تخدعنا عن حقيقة التفكيك، إذ هو نتاج فكر غربيّ متعالٍ كذلك، وهو إذ ينقد اتجاهات في الثقافة الغربية يدعو إلى ثقافة غربية أخطر وأبلغ في الهدم، إن دعوته هدم لكل صوت.

وما الديمقراطية المدعاة للتفكيك إلا أوهام، إذ أية ديمقراطية هٰذه التي تدمر كلّ شيء ولا تعترف شيء؟

وأخيراً

فإن المشروع التفكيكي - كما وصفه أحد الباحثين - هو مشروع غير واضح، وغير كامل «لايقدم نظرية بديلة لتحليل النص الأدبيّ، وحينما يفعل التفكيكيون ذلك - أي حينما يحاولون تقديم بديل نقدي - سرعان ما

---

(١) مقدمة «العمى والبصيرة» لبول دي مان: ص٤

يتضح أنه بديل مشرذم غير متكامل، ولا يقدِّم جديداً من ناحية أخرى..»[1].

إنه مشروع يقوم - في الأصل الذي انطلق منه دريدا - على «اللاثبات» وتغييب النظام المحدد، وإلغاء التقيد بأي منهج مرسوم، وخلخلة جميع الثوابت السائدة التي جمدت العقل البشري، وجعلته يتشرنق حول مجموعة من المقدسات يعدها أساساً ينطلق منه.

(١) المرايا المحدبة: ص٣١٠

الفصل الثاني

نظرية التلقي (Reception theory)

التعريف والنشأة

عرفت نظريات التلقي وجماليات القراءة في ستينيات القرن العشرين، ويلاحظ أنها ارتبطت بالنقد الألماني بشكل خاص، إذ كان أبرز روادها من الألمان، وكانت هذه النظريات رداً على النقد الذي ساد في الخمسينيات، وكانت السيطرة فيه للنص الذي عدّ عالماً مستقلاً قائماً بذاته، لا يخضع في التفسير والتأويل والمقاربة إلا لشروطه الجمالية الخاصة به.

ونظر إلى هذا النقد الشكلاني الذي تهيمن فيه سلطة النص على أنه يهمل ذاتية القارئ المؤوِّل، وأن تحليله كان فقط من خلال الجمالية « مما جعل منه منهجاً خالياً من أي نموذج قادر على إدماج هذه النصوص المعزولة عن بعضها البعض في سيرورة التاريخ..»[١].

يقول ميخائيل ريفاتير: «ليست الظاهرة الأدبيّة هي النص فقط، ولكنها القارئ أيضاً، بالإضافة إلى مجموع ردود فعله الممكنة على النص، وعلى القول وإنتاجية القول..»[٢].

---

(١) وظيفة القارئ في النقد المعاصر، آرنولد روث، ترجمة سعيد خرو (مجلة نوافذ، سبتمبر: ٢٠٠٠) ص ٨٢

(٢) نظريات التلقي، لجان لوي دوفاي، ترجمة منذر عياشي (مجلة البيان الكويتية) ص ٨٣

ويعد «هانز روبرت ياوس» ونظيره «ولفغانغ إيزر» الألمانيان، وستانلي فيش الأمريكي، هم مؤسسي نظرية القراءة، وهم الذين بثوا آراءها، ثم أخذت تتسع رقعتها، ويزداد المؤيدون لها، حتى استوت منهجاً نقدياً له استراتيجيته.

وقد اختلفت مرجعيات هذا الاتجاه النقديّ بين الظاهراتية، والهيغلية، والماركسية، ومختلف أصحاب النقد الجديد.

ويميز الدارسون في نظرية التلقي التي ارتبطت بالفكر الألماني، ومنه انطلقت إلى الآداب الأخرى، بين اتجاهين كبيرين هما: اتجاه جماعة برلين، واتجاه مدرسة كونستانس، وهذه الثانية هي المرجع الأساسي في نظرية التلقي..[١]

عمل في هذه النظرية علماء ونقاد كثيرون من غير مدرسة كونستانس، أمثال «هولب» في كتابه «نظرية التلقي: **١٩٨٩**م» ووليام راي، وجوناثان كولر، وإليزابيث فروند.

وفي الولايات المتحدة استبدل بمصطلح «نظرية التلقي» مصطلح «استجابة القارئ» وظهر لها ممثلون، من أبرزهم: هيرش، وستانلي فيش، وهولاند وغيرهم..[٢]

وكما ذكرنا فيما سبق يعد التفكيك الذي تحدثنا عنه فيما تقدّم من صفحات اتجاهاً من اتجاهات نظرية القراءة، حتى إن بعض الدارسين يجعلهما شيئاً واحداً.

وأحدث نظريات النقد الغربي الآن هي نظريات القراءة، وسلطان القارئ والقراءة، هذا الجانب الذي يعتقد أصحاب هذا الاتجاه أنه كان

---

(١) محمد عزام في مقال «نظرية التلقي» ص ٤٠ (مجلة البيان الكويتية).

(٢) السابق: ص ٤٥

مظلوماً في الدراسات السابقة، أو أنه لم يعط حقه، أو لم ينّزل المنزل الذي يليق بخطورته.

وعلى الرغم من أن «مسألة القراءة والقارئ» قديمة في الدرس الأدبيّ، إلا أن نقد ما بعد الحداثة الذي يمثل هذا الاتجاه، عمّق هذه القضية، وفتح فيها آفاقاً جديدة، وبالغ في ذلك - على عادة النقد الغربيّ الحديث - مبالغة منقطعة النظير، وتطرف - كالعادة - في نظرته الأحادية إلى هذا الجانب، مسقطاً من حسبانه جميع الجوانب الأخرى التي كانت تتحدّث عنها النظريات السابقة، من حداثية وما قبلها، أسقط المؤلف، والملابسات الخارجية المختلفة، بل أسقط النص نفسه كما عرفت عند الكلام على التفكيكية، وركّز على القارئ وحده، فأبرز دوره، وتحدث عن أنواع للقراء، وعن أشكال وأنماط متعددة للقراءة، فانتقل الصيد الذي كان عند البنيوية في جوف النص ليصبح عند أصحاب نظرية القراءة في جوف القارئ وحده.

وإذا كانت البنيوية قد أنشأت «علم النص» فإن التلقي ينشئ «علم القراءة» أو «التلقي».

مبادئ نظرية التلقي

قامت نظرية التلقي على مجموعة من الأسس والمنطلقات، من أبرزها:

١ - النص عندها لا قيمة له من دون قارئ، فالقارئ خالق النص ومانح إياه دلالاته ووجوده، ودلالات النص - وهي لا نهائية - يحددها القارئ وحده لا النص، ولا المؤلف، ولا السياق، ولا جو النص، ولا الملابسات المختلفة التي أحاطت به عند ولادته.

إن العمل الأدبيّ ليس هو النص الحالي فقط، ولكنه أيضاً الأفعال المتعلقة به من جراء الاستجابة له .[(١)]

---

(١) محمد عزام، مقال «نظرية التلقي» ص٣٧ (مجلة البيان الكويتية).

فالنص حروف ميتة من دون قراءة، والقارئ هو الذي يعيد إليها الحياة.

٢ - والقراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي هو -كما يرى يوس - حوار ديالكتيلي بين القارئ والنص، بين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدّمها النص، وبين الإجابات التي لا يقدمها النص، والأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنص، وهو القارئ في محاولة كتابة نص جديد..[١]

٣ - إن العلاقة بين الدال والمدلول ليست وحيدة الجانب، فقارئ النص يمكن أن ينتج الدلالة التي لا تعتمد - كما ذكرنا - على النص وحده، لأن النص غير ثابت، ولا محصور في مدلول واحد. وبمجرد أن يطلق الكاتب نصه يدخل في علميات إنتاج كثيرة متنوعة.[٢]

وهكذا يبدو كلّ قارئ مؤلفاً جديداً للنص، وكلّ قارئ يحمل معه تجربة معرفية تغني النص، أو تعيد إنتاجه من جديد.

وإذا كان النص المقروء ذا فجوات فإن القارئ الفعليّ أو القارئ المتميّز هو الذي يقوم بملء هذه الفجوات.

والقراءة تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي للذات القارئة، ومن هذا التفاعل تنتج دلالة النصوص التي هي مفتوحة قابلة لمستويات متعددة من القراءة .

فالنص إذن - فيما يرى ياوس - لا ينتج المعنى، وإنما ينتجه التفاعل بين القارئ والنص..

وإن المتعة الجمالية إنما تتحقق عادة في الطريقة التي يؤول بها المتلقي العمل الأدبيّ.

---

(١) المرايا المحدبة: ٣٢٧

(٢) «نظرية التلقي» لمحمد عزام: ص ٣٨

النص عند أصحاب «نظرية التلقي» كحاله عند التفكيكيين، شيء غير متجانس ولا منسجم، بل هو « شيء مليء بالثقوب والفجوات، يكلف القارئ وحدة برتقها، وفجوات يقوم القارئ وحده بملئها..»[1].

٤- تستبعد نظرية التلقي كذلك فكرة الحصول على المعنى من النص الأدبيّ، وما يشاع من أن المؤلف يحاول إخفاء المعنى، وأن على القارئ السعيَ من أجل اكتشافه حتى يتحقق التواصل بينهما غير صحيح، وهذا التصور - في نظر التلقي - يشوه ميزة النص المنفتحة على القراءات المستمرة، ويحصر عندئذٍ عمل القارئ في الكشف عن المعنى، ويحيل النص إلى لعبة ألغاز، ويغلق عليه آفاق القراءة المنفتحة.

٥- وإن تراكم الفهم والقراءات لنص معين تجعل النوع في حالة تطور مستمرة، ومن ثم فإنه من المهم الدرس التعاقبي في سياق تلقي الأعمال الأدبيّة، وهو مجد في فهم تطور النوع الأدبيّ.

٦- هناك نصوص قرائية تستهلك بالقراءة فلا يعاد تحققها، أي يقرؤها القارئ مرة واحدة ثم لا يعود إليها.

وهنالك «نصوص كتابية» بمعنى أن القارئ يعود إليها أكثر من مرة، وفي كل مرة يعيد كتابتها مع كل عودة جديدة.

وقد ذكر ديفيد روبي أن النصوص الكلاسيكية هي التي يطلق عليها صفة القابلية للقراءة.

يقول: «وبصورة عامة تغلب صفة القابلية للقراءة على النصوص الكلاسيكية، مثل قصة (ساراسين) لبلزاك، بينما تغلب على النصوص الحديثة صفة القابلية للكتابة، أو -إذا ما استخدمنا مصطلحاً آخر لبارت - النص الحديث أكثر تعداداً من النص الكلاسيكي..»[2].

---

(١) الخروج من التيه، لعبد العزيز حمودة: ٩٩

(٢) النظرية الأدبية الحديثة: ص ١٨٩

والقابل للكتابة - كما يقول بارت - يتيح للقارئ نفسه أن يؤدي وظيفة، أن يلج في سحر الدال، في لذة الكتابة..[(١)]

٧- والذي يقوم بذلك كله هو القارئ، صاحب السلطان، فالتفكيك - كما عرفت - هو سلطة القارئ، ولذلك يدعو دريدا إلى عقل لديه القدرة على تفكيك الأنظمة والمقولات ليعيد صياغتها من جديد وفقاً لنظام الاختلاف لا الاتفاق بطبيعة الحال.

إنه يدعو إلى قارئ قادر على إعادة كتابةٍ أو استنساخ للنص تفسح المجال لبروز الثغرات والتناقضات والتساؤلات. وتعمل جاهدة على فتح النص، والإبقاء على انفراجته بشكل دائم مستمر.

ومن هنا يأتي دور القارئ الذي يقوم النص كلُّه عليه، إنه ليس قارئاً مستهلكاً بل هو قارئ منتج، قارئ كاتب. والنص - بحسب التفكيك - لا قيمة له، ولا حضور له من دون قارئ، وإن دلالته يحدّدها هذا القارئ وحده، وهو يمتلك حرية مطلقة في إعادة كتابة النص، وتفسيره بالطريقة التي يراها، على أن تكون قراءته - حتى تسمى قراءة إبداعية كما عرفت - إساءة لقراءة أخرى، وتدميراً للقراءات السابقة التلقيدية .[(٢)]

٨- وهكذا فالقراءة التفكيكية هي تأويل مستمر لا ينتهي إلى يقين ولا يصل أبداً إلى المعنى القابع في قلب النص، فقد ألغت هذه القراءة أي بعد داخلي أو خارجي يمكن أن يشير إلى مضمون معين، أو هوية ثابتة، أو ذاتية متجانسة.

وإن تحرير النص من هذه المرجعيات الداخلية والخارجية يحوّله عن وظيفته التقليدية - من حيث كونه وثيقة - إلى جماع من الممارسات الإنتاجية

---

(١) السابق نفسه

(٢) انظر المرايا المحدبة: ٣٠٨

لدلالات تتولد عنه، أو بعبارة أخرى، لدلالات لا تتطابق بأية حال ومعطياته المباشرة، وإنما لدلالات مرجأة، أي قابلة للنقض والتفكيك.

إن جاك دريدا نفسه - زعيم الاتجاه التفكيكي - يعلن أن قراءته التفكيكية ذاتها هي عرضة للتفكيك كذلك، لأن جميع القراءات هي - في رأيه - «إساءة قراءة Misreading».

إن القراءة هي إعادة إنتاج للنص من خلال فراغات الكتابة الموجودة فيه، ومن المساحات البيضاء التي تولدها هذه الفراغات. ويذهب دريدا إلى أن هذه المساحات البيضاء التي علينا أن نتلمّسها هي نوع من قراءة الغائب..[1]

ويؤكد كريستوفر بطلر في كتابة «التفسير والتفكيك والأيديولوجية» هذا الشك في اللغة وقدرتها على الحضور، ويرى أن هذه ظاهرة عامة في معظم نماذج النقد الحديث، ولا سيما المنهج التفكيكي، إذ تناولت هذه المناهج «اللغة بقدر كبير من التشكك بوصفها أبعد ما تكون عن التعبير الموضوعي الشفاف، فاللغة - بجميع أنواعها حتى لغة التنظير والنقد والفلسفة - هي لغة استعارية، تهدف إلى إحداث تأثيرٍ أو تكوين صورة، بدلاً من نقل الواقع أو الأفكار نقلاً موضوعياً. ولهذا فإن جانباً كبيراً من النشاط النقدي الحديث يتمثل في التشكك في المعاني المباشرة للغة، وفي البحث عن الدلالات التأثيرية الأيديولوجية لها. وينسحب هذا التشكك أيضاً على التفسير النصي نفسه، فالتفسير في الحقيقة لا يقدّم تقريراً موضوعياً عن واقع موضوعي، بل استعارة تعبّر عن رؤية معينة للعالم ولطبيعة الأشياء..»[2].

٩- ونظرية التلقي لا تهتم بالقارئ العادي البسيط، أو بالقارئ السلبي،

(١) محمد علي الكردي «مفهوم الكتابة عند جاك دريدا» فصول: ٢٣٠

(٢) نهاد صليحة، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث (يونيو: ١٩٨٥).

ولكنها تنظر إلى القارئ الذكي، القارئ المنتج لكي يقوم بهذا الجهد الشاق الذي يطلب منه في مقاربة النص.

إن التلقي يركّز على من يسمونه القارئ الكاتب، أو القارئ المنتج..[١]

وإذا كانت التفكيكة ونظريات التلقي عموماً قد أقامت الفصل - كما عرفت - بين الدال والمدلول فإنها - في مقابل ذلك - قد أقامت نوعاً من التوحد الصوفي بين المدلول والمتلقي.. فالصيد كله عند هذا المتلقي، وهو الذي يفسر العلامات في النص بالمعنى الذي يشاء..[٢]

وهكذا أعلت نظريات التلقي من شأن القارئ، وحولته من خاضع للنص إلى سيد عليه يفسره، أو يعيد كتابته، أو يؤوله كما يشاء، وقد أطلق العنان للتأويل، وفتحت الأبواب فيه على مصاريعها، حتى نشأ اتجاه نقدي يدور حول التأويل، ويطلق عليه مصطلح «الهرمنوتيك: Hermenetigue».

من مصطلحات التلقي

ولدت في أحضان نظريات القراءة - بمختلف اتجاهاتها -مجموعة من المصطلحات، منها:

أ- أفق الانتظار أو أفق التوقع (Horizon of expectation)

وهو مصطلح أطلقه «ياوس» أحد أقطاب نظرية التلقي، ويشكل أساس تصور الظاهرة الأدبيّة، وسماه «كادامير» أفق الأسئلة.[٣]

والمقصود بذلك أن لكل قارئ معياراً خاصاً يستقبل به النص، فهو

(١) انظر «الأصول المعرفية لنظرية التلقي، لناظم عودة خضرا » ص ١٣٦

(٢) المرايا المحدبة: ٣٢١

(٣) انظر «وظيفة القارئ في النقد الألماني المعاصر» لأرنولد روث، ترجمة سعيد خرو (مجلة نوافذ، سبتمبر، ٢٠٠٠) ص ٨٧

نظامه المرجعيّ. ويُطْلَق عليه «أفق انتظار القارئ» وهو يعني تهيؤه المسبق لاستقبال النص، وتذوقه له، ويعد هذا المعيار «خبرة جمالية، تختلف من شخص إلى آخر، بحسب ثقافته وجنسه وعقيدته.. إلخ، وهي تتحكم في استجابته للنص، وفي قبوله أو رفضه، وفي توجيهه في مسار خاص، وهذا الأفق يجعله في تهيؤ ذهني ونفسي خاص لاستقباله، ويخلق فيه توقعاً معيناً لتتمته أو وسطه أو نهايته. وهذا الأفق قائم -كما ذكرنا - على تصور القارئ للحياة وخبرته وفهمه للعالم.

ويتشكل أفق انتظار القارئ عادة من أربعة عناصر هي:

١- معرفة القارئ المسبقة بخصوصية كتابة العمل المقبل على قراءته.

٢- تجربته الخاصة في مجال نوع أو غرض أدبي معين.

٣- درايته العامة بالأشكال التي ميزت أعمالاً سابقة.

٤- إدراكه الفرق بين التجربة الواقعية والتجريب النصي، بين اللغة العلمية، واللغة الشعرية، أي بين الحقيقة اليومية والعالم المتخيل.[١]

وحين يشرع المتلقي عادة في قراءة عمل حديث الصدور فإنه ينتظر منه أن يستجيب لأفق انتظاره، أي أن ينجسم - كما ذكرنا - مع «الخبرة الجمالية» الموجودة عنده، وتشكل تصوره للأدب.

إن قارئاً يؤمن بالدور الاجتماعي للأدب، ويبحث عن الرسالة فيه، ترتسم في ذهنه ملامح معينة لتذوق الأدب، وسيحس بغير قليل من الانسجام مع نصوص تتفق مع أفق توقعه هذا، فيحصل بينه وبين ما يقرأ الائتلاف والتأثر.

---

(١) انظر مقال «قراءة في القراءة» لرشيد بنحدو، (الفكر المعاصر / العدد: ٤٨، ١٩٨٨) ص ٢٠١ . وانظر «فرانك شويرويجن: نظريات التلقي» لعبد الرحمن بو علي (مجلة علامات: مارس، ١٩٨٨) ص ٨١

ولكن للنص كذلك أفقه الخاص، وقد يختلف هذا الأفق أو يتفق مع أفق توقع القارئ، مما ينتج عنه حوار أو صراع بين الأفقين، ويمكن لتصادم الأفقين - المفترض في كلّ قراءة - أن يتمخض عنه إثبات انتظار القارئ أو تغيره، أو إعادة توجيهه.. إلخ.(١)

ويمكن - في العادة - للنص ذي الفنية العالية، والإبداع الآسر الخلاّب أن يقلب موازين القارئ، ويجعله يعيد النظر في أفق انتظاره، أو في ذوقه الجمالي، فيستجيب ناقد ماركسي مثلاً لعمل فني لا يتحدث عن صراع الطبقات، ويستجيب قارئ متدين لقصيدة من الغزل الماجن..

وإذا لم يمتلك النص هذه الفنية العالية فإنه لا يستطيع أن ينفذ إلى أفق القارئ المتوقع، ويظل هذا القارئ متشبثاً بقناعاته، متمسكاً بأفقه، وقد لا يعطي نفسه أية فرصة لمتابعة القراءة، أو إكمال النص.

وسمى ياوس المسافة الفاصلة بين أفق انتظار الجمهور وأفق النص بالمسافة الجمالية.(٢)

وهكذا فإن «أفق توقع القارئ» الذي هو محور نظرية التلقي هو الذي يحدد معنى النص، وهذا الأفق تحدده ثقافة القارئ وتعليمه وقراءته السابقة، وأشياء كثيرة أخرى.

ولا يوجد أفق ثقافي مغلق أو ثابت، كما أن هنالك ربطاً بين أفق الحاضر وأفق الماضي.

يقول جورج جادامر - أحد تلامذة هيديجر -: «إن أفق الحاضر في حالة تكون مستمرة، لأننا ننظر دائماً لاختبار أهوائنا، وجزء مهم من عملية

---

(١) وظيفة القارئ في النقد الألماني المعاصر: ص ٨٧

(٢) وظيفة القارئ في النقد الألماني المعاصر: ٨٧

الاختيار هذه تحدث عند التقائنا مع الماضي، وفي فهم التقاليد التي انحدرنا منها، ومن ثم لا يمكن تكوين أفق الحاضر من دون الماضي، فلم يعد هناك أفق حاضر منعزل في حد ذاته بنفس القدر الذي توجد عليه آفاق تاريخية يجب أن تكتسب..»[١].

ويؤدي كون الأفق متغيراً، كالثقافة التي تنتجه، إلى أن معنى النص لانهائي ومفتوح، لأن تحديده قائم على أفق المتلقي.

والقارئ الذي يعنيه أفق التلقي هو القارئ المثقف الذي ينطلق في تفسيره من وعيه بأفقه وآفاق الآخرين.[٢]

ب - التناصّ

ومما يرسخ فكرة «الغياب» ما تمخض عن نظريات القراءة من فكرة «التناص: Intertextuality» الذي تذهب - في مختصر من القول - إلى أن أي نص لا يمكن فهمه من دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته.

فالمعنى مغيّب في بطن هذه النصوص، لأن كل تعبير يفترض وجود تعبير آخر، أخذ منه، أو تولد عنه..

وهذا عكس ما نادت به البنيوية من كلام على تماسك النص وانغلاقه، أو ما كان يُتَحَدَّث عنه في النقد التقليدي من أن النص وحدة متماسكة يمكن فهمها والسيطرة عليها.

إن النص ههنا مفتوح متعدد يرجعنا - بشكل شعوري أو غير شعوري - إلى بحر لانهائي من النصوص المكتوبة من قبل «وكل نص إبداعي مزيج من تراكمات سابقة بعد أن خضعت للانتقاء ثم التأليف..»[٣].

---

(١) المرايا المحدبة: ٣٢٥

(٢) السابق: ٣٢٦

(٣) انظر «عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو» لأديت كيرزويل، ترجمة جابر عصفور.

ويشير جيرار جنيت إلى هذا التناص الذي يجعل النص دائماً في حالة التباس وغياب بقوله: النص عبارة عن نسيج من الملصقات والتطعيمات، إنه لعبة منفتحة ومغلقة في الوقت ذاته. ولهذا السبب فمن المحال أن نكتشف النسب الوحيد والأولي للنص، وذلك أنه ليس للنص أب واحد، أو أصل واحد، بل مجموعة من الأصول والأنساب..[١]

والتناص عند الأدباء - ولا سيما الشعراء منهم - أمر واقع لا محالة، وهو عندهم - كما يقول محمد مفتاح - : «بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له من دونهما، ولا عيشة له خارجهما..»[٢].

ج - موت المؤلف

من الأصول التي تبنتها الاتجاهات الشكلانية اللسانية، ومنها البنيوية، والتفكيكية، ونظرية التلقي هذه فكرة «موت المؤلف» التي سبقت الإشارة إليها في مواطن كثيرة.

وقد قدّم رولان بارت الذي نادى بموت المؤلف مجموعة من الأفكار التي تعبّر عن هذه القضية، ومن أبرز هذه الأفكار:

- الكتابة حياد، هدم لكل صوت، أي لا ترتبط بزمن، أو ظرف، أو شخص.

- ما إن يروى حدث حتى يغيب المؤلف، ويفقد صوته، ويدخل في موته الخاص.

- إن اللغة هي التي تتكلّم، وليس المؤلف، حُذِف المؤلف لمصلحة الكتابة، وأعطي القارئ مكان المؤلف.

---

(١) جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب: ص ٩٠ (المغرب: ١٩٨٦م).

(٢) تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص: ١٢١ (المغرب: ١٩٨٦م).

ويشير بارت إلى أن إبعاد المؤلف يعني:

- إلغاء الزمن فيصبح النص غير مرهون بزمن كتابته، أو مؤلفه، بل كأنه مكتوب بشكل أبدي.
- إلغاء أحادية الدلالة، أو مقصدية المؤلف.

- النص عندئذ مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، وتتداخل عند القارئ.

- موت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة..[١]

ومن الواضح أن فكرة «موت المؤلف» على هذا النحو الذي يقدِّمها بارت، لو صحت - وما هي عندنا بصحيحة - تجعل الدلالة دائماً في حالة التباس وغياب.

القراءة بين التفكيك والتلقي

وبالمقارنة بين القراءة التي تحدّث عنها التفكيك، والقراءة التي تحدّث عنها أقطاب نظرية التلقي يلاحظ ما اتسم به التفكيك من المبالغة والغلو في تقدير دور القارئ، وفي إطلاق السلطان له من غير قيد.

«إن منظري التلقي كانوا أكثر اعتدالاً من غلاة التفكيك، ووضعوا الضوابط المحدّدة للحيلولة دون فوضى القراءة. ومن أهم تلك الضوابط مفهوم «تفسير الجماعة» أو «الجماعة المفسّرة interpretive community» الذي يشرحه ستانلي فيش.. إن قارئ فيش يقرأ النص، ويعيد كتابته في ضوء استراتيجية القراءة التي يجيء بها النص، وهذه الاستراتيجية في الواقع ليست فردية، لكنها استراتيجية «الجماعة المفسرة» التي ينتمي إليها القارئ.

---

(١) موت المؤلف، لرولان بارت، ضمن كتاب «نقد وحقيقة» ترجمة منذر عياشي (مركز الإنماء الحضاري، بيروت) ص ١٥-٢٥

وقد ينتمي القارئ الواحد إلى أكثر من جماعة مفسّرة واحدة في مراحل حياته، لكنه يقارب النص في لحظة محددة في ضوء استراتيجية الجماعة التي ينتمي إليها في تلك اللحظة، وقد يترتب على ذلك بالطبع أن تتغير قراءة القارئ الواحد للنص نفس مع تغيّر انتمائه من جماعة مفسرة إلى جماعة أخرى، معنى ذلك أن التغيرات في تفسير النص تعرف الحدود والضوابط. إنها تغيرات محدودة ومحكومة، لأن القارئ ليس طليق اليد تماماً في استخدام أي استراتيجية قراءة تحلو له، فالقارئ ينتمي إلى جماعة تفسير معينة تقرأ له النصوص! نعم إنها تقرأ له النصوص بمعنى أنها توفر له أدوات القراءة والتحليل والتفسير.. »[١].

- كما أن أقطاب التلقي الذين يتحدثون عن ملء القارئ لفراغات النص، لا يجعلون التلقي فوضى، وعندهم أن الفراغات التي يملؤها القارئ هي فراغات معينة، تتمثل مثلاً في:

١- مناطق النفي وهي التي تخالف أفق توقع القارئ من خلال الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها كما ذكرنا، فيقوم بعملية تعديل أو تكيف.

٢- المناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد في القصص. .[٢]

وهكذا حاول أقطاب نظرية التلقي أن يجتنبوا فوضى التأويل التي وقع فيها التفكيكيون على نحو ما بيّنّا في الصفحات المتقدمة بوضع هذه الضوابط.

أنواع القراءة والقراء

تتحدّث نظريات التلقي عن ضروب من القراء والقراءات، إذ يختلف التلقي بحسب نوع القارئ وأفق توقعه على نحو ما أشرنا، ومن هذه الأنواع:

---

(١) المرايا المحدبة: ٣٢٨

(٢) انظر المرايا المحدبة: ٣٣١

١- القارئ المثالي: وهو القارئ الذي يفهم النص، ويؤوله على نحو ما أراده مؤلفه، فكأنه حجة المؤلف.

يرى أمبرتو إيكو أنه يوجد في داخل كل نص قارئ مثالي، أعده المؤلف «يجب على المؤلف لكي ينظم استراتيجيته النصية أن يرجع إلى سلسلة من الكفايات التي تضفي مضموناً على التعابير التي يستخدمها، كما يجب عليه أن يضطلع بأن المجموع الذي يتخذه مرجعاً لنفسه إنما هو المرجع ذاته الذي يعود إليه قارئه، وإنه لهذا السبب يعد قارئاً مثالياً قادراً أن يتعاضد في مسألة التحيين النصي بشكل كان المؤلف هو نفسه قد فكر فيه، وإنه ليريده أيضاً قادراً على التصرف تأويلياً كما تصرف هو توليدياً..» (١)

٢ - القارئ الضمني: أو القارئ الافتراضي، وهو قارئ لا وجود مادياً له، يفترضه الكاتب لاشعورياً، فهو مفهوم تجريدي.

يقول عنه آيزر: «تحيل فكرة القارئ الضمني إلى بنية نصية لمثولية المتلقي، وإن المقصود بهذا هو شكل يجب أن يكون متحققاً، فالقارئ الضمني إنما هو مفهوم يضع القارئ أمام النص، وذلك في حدود التأثيرات النصية التي يصبح الفهم إزاءها فعلاً من الأفعال..»(٢).

وقد وضع آيزر كتاباً مستقلاً عن هذا القارئ الضمني الذي يراه قارئاً كفؤاً قادراً على التفاعل مع النص المحدد، ومن هنا يرى وجوب إعادة تأهيله ..(٣)

إن القارئ الضمني إذن متجذر في النص، وهو تركيب لا يمكن مطابقته

(١) نظريات التلقي، لجان لوي دوفاي، ترجمة منذر عياشي (جملة البيان الكويتية) ص ٨٩، وانظر كذلك «فرانك شو يرويجن، نظريات التلقي» ص ٩٨ (علامات، مارس: ١٩٩٨م).

(٢) نظريات التلقي لجان لوي: ٨٩

(٣) محمد عزام «نظرية التلقي» ص٤٢ «مجلة البيان الكويتية».

مع أي قارئ حقيقي، أي إنه القارئ المفترض الذي يضعه المؤلف في حسابه وهو يبدع.

٣ - القارئ المستهلك: وقراءته استهلاكية، أي غرضها التذوق والاستمتاع بالقراءة، من غير عمق ولا غوص، قائمة على الذوق والانطباع، وقد تكون قراءته وظيفية، أي للحصول على معلومات معينة..

وميز الناقد البنيوي تزفتيان تودوروف بين ثلاثة أنواع من القراءات، هي: القراءة الإسقاطية، والقراءة التعليقية أو الشارحة، والقراءة الشاعرية:

١- القراءة الإسقاطية: وهي قراءة تتعامل مع النص من الخارج، تمرّ عليه متجهة نحو المؤلف، أو ملابسات النص المختلفة، هي قراءة تعنى بالخارجي أكثر من الداخلي؛ وهي تنطلق في التعامل من مفهوم يرى أن النص الأدبيّ هو عملية نقل أو ترجمة تبدأ من شيء أصلي آخر. ولذا فإن مهمة الناقد تتمثل في توجيهنا نحو الطريق المعكوس لاستكمال الدورة والعودة إلى الأصل. ويرى الناقد أن هناك عدداً من الإسقاطات بعدد المفاهيم التي تعتبر هي الأصل. فإذا كنا نؤمن بأن حياة المؤلف هي الأصل، فنحن نقدم في هذه الحالة قراءة إسقاطية قائمة على السيرة (بيوغرافية) أو قراءة إسقاطية قائمة على التحليل النفسي. أما إذا كنا نرى أن ما هو أصلي يكمن في الواقع الاجتماعي المعاصر لظهور الكتاب أو الأحداث الممثلة فيه فنحن إنما نقدم نقداً سوسيولوجياً أو إسقاطاً سوسيولوجياً بكل تنويعاته. وعندما تكون نقطة انطلاقنا «العقل البشري» فنحن نقدم إسقاطاً فلسفياً أو أنتروبولوجياً.

٢- القراءة التعليقية أو الشارحة (Commentary) وهي قراءة الشرح، تقف عند ظاهر النص، وتكتفي في شرحه بوضع كلمات بديلة تعبّر عن معانيها.

٣- القراءة الشعرية أو الإنشائية (Poetics) وهي قراءة الناقد المتذوق، الذي يعد القارئ المنتج، وهي قراءة تنطلق من «الشعرية» التي تعني تعرف خصائص الخطاب الأدبيّ وتمييزها..[1]

وهنالك من يتحدث عن أنواع أخرى من القراء والقراءات، أو يستعمل مصطلحات مختلفة، وقد قسم بعضهم جمهور المتلقين من حيث طبيعته التكوينية إلى ثلاث فئات، هي:

أ- الجمهور - المحادث، وهو ذاك الذي يستحضره كل كاتب في وعيه في أثناء الكتابة، وإن كان هو نفسه: «فلا يكون الشيء مقولاً تمام القول إلا إذا قيل لأحد ما ومن أجله. ويقيم الكاتب (حقيقة أو خيالاً) مع جمهوره المجرد هذا (وإن كان هو نفسه) حواراً قصدياً بهدف تحريك شعوره أو إقناعه أو مواساته أو تحريره أو حتى تيئيسه..

ب- الجمهور الوسط، أي الوسط الاجتماعي الذي ينتسب إليه الكاتب، والذي يفرض عليه مجموعة من التحديدات: «فكل كاتب يحمل من حوله ثقل جمهور ممكن يختلف عدده، ويتفاوت امتداده في الزمان والمكان».

وتوجد بين الكاتب والجمهور - الوسط روابط وثيقة تتمثل على الأقل في ثلاث وحدات:

- وحدة اللغة، فالكاتب يستعمل المفردات والتراكيب التي يعبر بها مجتمعه عن أغراضه..

- وحدة الثقافة، أي التراث الثقافي المشترك والعقيدة الفكرية الموحدة..

---

(١) فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مجلة الفكر المعاصر: العدد ٤٨/٤٩/ ١٩٨٤م) ص ٩٣

- وحدة البداثه، أي مجموع الأفكار والمعتقدات وأحكام القيمة التي «يفرزها» الوسط، فيتقبلها أموراً بدهية لا تحتمل التبرير أو الاستدلال. فكل كاتب يمارس عمله في ظل إيديولوجية جمهوره - وسطه، بحيث يمكنه أن يقبلها أو يعدلها أو يرفضها، كلاً أو جزءاً، لكنه لا يستطيع الإفلات منها..

جـ - الجمهور الواسع، وهو الذي «يتخطى كل الحدود الزمنية والجغرافية والاجتماعية... ولا يمكنه أن يفرض على الكاتب أي تحديد. لكن باستطاعة العمل الأدبيّ أن يتابع وجوده ضمنه بالقراءة، وفي أكثر الأحيان بالسماع أو بتحولٍ ما غير متوقع»(١).

وهناك تنميطات وأشكال أخرى للقراءة والقراء، تكاد تكون واحدة، ولكنها تحمل مصطلحات أخرى..(٢)

من ملابسات في التلقي

ويُتَحَدّث عادة في نظريات القراءة عن مجموعة من الملابسات التي تؤثر في التلقي، من ذلك مثلاً :

١ - عصر النص: يميّز رفاتير قراءة الجمهور الأول من قراءة الجمهور اللاحق «تتغير طبيعة الإدراك الحسيّ بحسب أن يكون القارئ معاصراً للنص أو لا يكون، فمشاكل الجيل الأول من القراء أقل درجة في احتياجها إلى الحل من مشاكل الأجيال اللاحقة..»(٣).

---

(١) رشيد بنحدو، قراءة في القراءة (مجلة الفكر المعاصر) العدد (٤٨-٤٩/١٩٨٨م) ص ١٥

(٢) انظر السابق: ص ١٥-٢٠ . وانظر فاضل ثامر «من سلطة النص إلى سلطة القراءة» في مجلة الفكر المعاصر (العدد ٤٨/٤٩/١٩٨٨) ص ٩٣-٩٥

(٣) جان لوي دوفاي، نظريات التلقي، ترجمة منذر عياشي (مجلة البيان الكويتية) ص٨٥

وذلك لأن الجيل الأقرب إلى النص أعرف بنظامه ولغته وشفراته من الجيل الأبعد عنه.

٢- ثقافة النص: إذا كان النص منتمياً إلى ثقافة المتلقي فهو أعرف به من متلقٍ من ثقافة أخرى، إذ إن «أي غربي من القرن العشرين يواجه ثقافة غير ثقافته فسيجد أن حرياته في حل الشيفرات محدودة بالضرورة..»[١]

٣- ثقافة القارئ ووضعه المعرفي: إذ إن ذلك هو الذي يحدّد أفق توقعه، ومن ثم تعامله مع النص وقراءته له.

٤- نجاح فعل القراءة: يذكر آيزر أن فعل القراءة حتى يكون ناجحاً فعّالاً لابدّ له - كما اقترح أوستن - من ثلاثة شروط:

١- مجموعة من الشروط المشتركة بين المتكلم والمتلقي.

٢- مجموعة من الإجراءات المعترف بها لدن المشتركين في التواصل اللغوي

٣- استعداد المشاركين في الاشتراك اللغوي في الفعل اللغوي، وهو قريب مما سماه «كرايس» مبدأ التعاون.[٢]

ومن الواضح أنه يمكن تفسير ذلك بأن التواصل بين المتكلم والمتلقي حتى يتحقق، وينجح فعل القراءة، ويؤتي ثماره، محتاج إلى امتلاك الطرفين لنظام اللغة التي يتم التخاطب بها، وإلى معرفة كلٍّ منهما بالإجراءات والقوانين التي يمكن أن تطرأ على هذا النظام، ثم إلى استعداد من المتلقي للتعاون وبذل الجهد لتحقيق القراءة وفهم نص المتكلم.

---

(١) السابق نفسه.

(٢) فرانك شوير ويجن، نظريات التلقي: ص ٨٥

نقد نظرية التلقي

ينطبق على نظرية التلقي من النقد ما ينطبق على التفكيك، إذ هما - كما ذكرنا - من مشكاة واحدة، فهما تتوجان سلطان القارئ، وتوضحان دوره في فك رموز النص الأدبيّ.

ولكن يرى بعضهم أن نظرية التلقي أكثر محافظة وانضباطاً من التفكيك، لأنها قيدت سلطان القارئ ببعض الأمور كما ذكرنا، وبذلك لم تذهب بعيداً في اتجاه الذاتية، لأنها حرصت على أن تكون حرية القارئ مهذبة مقيدة.

وفي ذلك يقول آيزر: «لكي يكون التواصل بين النص والقارئ ناجحاً يجب أن يضبط نشاط القارئ بطريقة ما من طرف النص..»[1].

ولكن نظريات التلقي جميعاً انطلقت من منهج خاطئ؛ وهو تحويل السلطة عن النص، مما أوقعها في الذاتية والابتعاد عن الموضوعية.

يقول عبد العزيز حمودة: «يوم تحولت سلطة تحقيق الدلالة من النص، وهو كيان «موجود في العالم» على حد تعبير إدوارد سعيد فيما بعد، إلى القارئ، كل قارئ للنص في الواقع ؛ انفتح الباب على مصراعيه، ليس فقط أمام تفسيرات أو معانٍ متعددة للنص الواحد قد تتفاوت أو تتباين أو حتى تتعارض فيما بينها، بل أمام لا نهائية التفسير، لأننا حينما «نضع المعنى داخل رد فعل القارئ» على حد قول «بيكام» ونفكر في المناسبات اللانهائية التي نكون فيها غير متأكدين من المعنى، أي غير متأكدين كيف يكون رد فعلنا، يصبح من الواضح أن عدم اليقين هو شرط التفسير..»[2].

إن نظرية التلقي فتحت الأبواب على مصاريعها أمام فوضى التأويلات،

---

(١) انظر «قضايا التلقي والتأويل» ص ٤٢ (الرباط: ١٩٩٤، سلسلة ندوات ومحاضرات رقم: ٣٦).
(٢) الخروج من التيه: ١٣٩

وجرَّأت كل أحد على التفسير والتأويل سواء أكان مؤهلاً أم غير مؤهل، بدعوى احترام القارئ وتقديره.

لا شك في أهمية القارئ لأي نص أدبي، لأن العمل يكتسب حيويته ووجوده من خلال هذا القارئ.

والكاتب إنما يكتب في الأصل لقارئ ما حقيقي أو مفترض، ولكنّ القراء عادة ليسوا سواء، وكل قارئ - في استقباله لأي عمل - خاضع لعوامل كثيرة، بل محكوم بها، إنه خاضع للجنس الذي ينتمي إليه، ولوضعه الاجتماعي، وللحظة التاريخية التي يعيشها، وهي متحرك بثقافته، وانتمائه الفكري أو العقدي، وعمره، ومهنته، ووضعيته العائلية، وظروفه المناخية والصحية، بل لموقفه من الأدب نفسه: أهو للمنفعة، أم التسلية، أم المتعة، أم التعويض، أم الحذلقة، أم ما شاكل ذلك؟

وعلى أن مما يزيد القناعة بأن القارئ لا يجوز أن يكون وحده صاحب السلطان في النقد الأدبيّ، أن تفاوت أهواء القراء ومشاربهم التي أشرنا إلى مناحٍ منها على سبيل التمثيل لا الحصر، لا يتوقف عند القارئ العادي، أو القارئ المستهلك كما يحلو لأصحاب نظرية التلقي أن يسموه، ولكنه متفاوت يمتد حتى إلى من يسمون «القراء النموذجيين» أو أصحاب «القراءة الإبداعية» فهؤلاء كذلك محكومون بعشرات الاعتبارات التي توجّه قراءتهم في اتجاه دون آخر.

إن مستويات القراءة وأشكالها والممارسين لها مما يستحيل حصره، مما يجعل القارئ والقراءة - على أهميتهما بطبيعة الحال - غير صالحين وحدهما للمقاربة النقدية.

إذا كان هذا الذي ذكر عن ملابسات التلقي وحالاته، والمؤثرات فيه، كله صحيحاً، فإننا لا ينبغي أن ننساق طويلاً وراء ذلك، وألا نتوهم أنها من مكونات النص الحقيقية، أو أنها جزء من بنيته الفنية أو الدلالية، وأن نعوّل عليها في تأويل النص أو فهمه.

إن هذه العوامل - في الواقع - هي عوامل خارجية، لا دخل لها بالقصيدة، إذ إن النص الشعري هو شيء عقلي مستقل عنها، وله كينونته الخاصة.

إن كل ما ذكر من المؤثرات لا يعني أن النص لا ضوابط له، أو أنه فضاء ممتد إلى غير نهاية، معتمد على نشاط القارئ العقلي أو النفسي وحده.

إن مثل هذا الوهم يؤدي إلى فوضى تعيد النقد مرة أخرى إلى عهده الانطباعي الذوقي الأول، حيث كان يعتد يومذاك بذوق الناقد اعتداداً كاملاً من منطلق «لا مشاحة في الذوق» كما نقول - في العادة - : «لا مشاحة في المصطلحات».

كما أن ذلك يعني أن النص الأدبيّ ليست له استقلالية، وأنه لا يكون له وجود حقيقي إذ لم يزاوله إنسان ما، ومن ثم فإن قصيدة «فتح عمورية» لأبي تمام مثلاً -في هذا الزعم - لا وجود مستقلاً لها ما لم يقاربها متلق ما، وإذا قارب هذه القصيدة عدد من المتلقين، فإن عندنا من «فتح عمورية» بعدد هؤلاء الذين قرؤوها، أو الذين يقرؤونها، أو الذين سوف يقرؤونها فيما بعد.

وهذا كله من باب الوهم الذي ينتهي به الأمر إلى الشك والفوضى، وإلى ضياع مصداقية النصوص ومركزيتها.

إن عملية تلقي النص عملية معقدة كما ذكرنا، وتخضع للملابسات الكثيرة التي أشرنا إليها، ولكن النص وحده وظروف تشكيله هما اللذان يوجهان عملية التلقي، ويجعلان لها وجوهاً كثيرة ومتنوعة، ولكنها وجوه مشروعة.(١)

(١) انظر كتابنا «مقالات في الأدب والنقد» ص ١٩-٢٠ (دار البشائر: ١٤٢٦هـ / ٢٠٠٦م).

خاتمة

في ضوء ما عرضتْ له صفحات هذا الكتاب من مناهج النقد الأدبيّ الحديث، وضح ما حَفَلَت به هذه المناهج من رؤى وتصورات فكرية وفنية سقيمة.

وهذا كله من البدهي، إذ إن هذا النقد هو صناعة غربية، طُبِخَ وعُلِّب وغُلِّف في مصنع حضارة أخرى، تختلف في تصورها لجوهر الأشياء جميعها عن تصوراتنا العقدية والفكرية، ولا سيما بعد أن استدبرت ثوابت إيمانية هي - بالنسبة إلينا - ما تزال وستبقى من الثوابت، بل من اليقينيات، واحتكمت إلى المادة وحدها..

وقد اتَّضح من خلال العرض ما هو أدعى إلى الحيطة والحذر، وهو أن هذا النقد الأدبي ليس نقداً أدبياً فحسب، ولا هو آراء وأفكار تتعلَّق باللغة والأدب والفن وما شاكل ذلك وحده، ولكنه عقائد وفلسفات وإيديولوجيات عن كل شيء: عن الإنسان والحياة والكون والإله والأديان وغيرها.

ومن هنا، فإن إحدى غايات هذا البحث تأكيد الحاجة إلى التحرر من هذا النقد الغربيّ، وإلى الإفلات من قبضة القيم الفكرية والفنية الخطيرة التي يدعو إليها، ولن يكون ذلك إلا بالبحث عن المشروع البديل، وهو مشروع لا يستدبر هذا النقد الغربيّ كله ولا غيره، ولكنه يرتكز على نوع من القيم الإنسانية الرحبة السمحة، التي تتميَّز بالحيوية والمصداقية والانفتاح، ولكنها

تتميَّز - وهذا هو الأهمّ - بالارتكاز على الثوابت واليقينيات التي تشكِّل هوية هذه الأمة التي ننتمي إليها.

إن الحقيقة - مهما تعدَّدت وجوهها، ومهما اختلفت زوايا النظر إليها، ومهما بدت في بعض الأحيان شاحبة - موجودةٌ قطعاً، لا يُشكُّ في حضورها، وإلا تحوَّل العالم إلى فوضى، وأصبح يمشي مكبّاً على وجهه، تكتنفه ظلمة الشك من كلٍّ ناحية.

وإن الحقيقة الكبرى - بالنسبة إلينا نحن المسلمين - تكمن في ثوابت الدين ونصوصه القطعية الواضحة الدلالة، وهي نصوص موجودة محفورة في وجداننا مهما حاول التشكيكيون - كالتفكيكيين وغيرهم - أن يزعزعوا ثقتنا بها، وأن يحوِّلوها - بتعبيرهم - إلى أفق الاختلاف والتشتت والإرجاء، وإنَّ كلّ ما يتجافى معها - من قريب أو بعيد - لهو الباطل الذي ينبغي أن يُنْتَبَذ كائناً ما كان المصدر الذي انحدر إلينا منه.

* * *

إن الحضارة الغربية تنجح باستمرار - في جميع ما تفرزه من أنشطة في الأدب والنقد والفن وغيرها - في تجديد الفكر، وفي تأسيس رؤى وتصورات باهرة طريفة تشوق وتمتع، وفي تحقيق حرية للإنسان يغترّ بها، وفي ترسيخ فاعليته العقلية، وتحريره من الأغلال والقيود، ولكنها تتحوَّل دائماً - في كل مشروع تقدّمه - إلى ما يشبه الفوضى والهدم، وإضاعة الاتجاه، والتشكيك في جميع الإنجازات السابقة، ولذلك ما يلبث فكر اليوم أن يثور على فكر الأمس، وما يلبث التراث الإنسانيُّ كله أن يتحول إلى مذبحة، وما يلبث الشك أن يعتري جميع القيم والأفكار والفلسفات ليظل الإنسان غارقاً في بحر الظلمة، سابحاً في المتاهة نحو مجهول لا يدري مداه.

ومنذ أعرض الإنسان الغربيّ عن ذكر الله بعد أن زيَّن له فلاسفة الضلال

أن الله - جلَّ الله في علاه - قد مات، تألَّه هذا الإنسان، وحلَّ محلَّ الخالق المشرِّع، فراح يحكم بأهوائه وشهواته، يأمر وينهى، ويحلِّل ويحرِّم، وكان ذلك بداية خروجه عن الطريق السويّ، وبداية البؤس والضنك والتعاسة.

* * *

إن التحرر من قبضة الفكر الغربيّ - في ظل هيمنة هذا الغرب اليوم على مقدرات أمم الأرض ومنهم نحن - لأمر غير سهل ولا معبّدةٌ فيه الطريقُ، ولكنه ليس مستحيلاً، وأول خطوة في درب هذا التحرر أن نستعيد ملكة القدرة على النقد والتمييز، لندرك - من غير استحياء ولا توارٍ - أن في هذا الفكر الغربي - كما حاولنا أن نبيِّن في كلامنا على المناهج النقدية الحديثة - فساداً كثيراً، وعُواراً هائلاً، وبطلاناً لا يخفى على ذي عينين، فإذا انفتحنا عليه انفتحنا غير مبهورين ولا متماوتين، نأخذ منه ما يصلح لتشكيل رؤيتنا الفكرية الخاصة في كل ضرب من ضروب المعرفة، وهي رؤية منفتحة ومغلقة في الوقت ذاته: منفتحة على كل فلسفة، وكلّ حضارة، وكل رأي، ولكنها منغلقة في وجه أي منها مما يصادم ثوابت عقيدتنا، أو يخترق يقينيات ديننا، أو يسفِّه وحي السماء الذي هو وحده الحقّ الذي لا يأتيه الباطل من أمامه ولا من خلفه.

مستخلص

يعالج هذا الكتاب ضربين من المناهج النقدية الغربية الحديثة، أحدهما المناهج النقدية التي أصبحت في نظر بعضهم تقليدية قديمة، والثاني المناهج الأحدث التي تمخض عنها القرن العشرون، وتسمى المناهج الحداثية وما بعد الحداثية، أو المناهج البنيوية وما بعد البنيوية التي كانت ثورة على الأولى ونقضاً لها؛ فهذه الأولى مناهج تتعامل في نقدها النص الأدبي من الخارج، ولا تولي لغة الأدب، ولا خصائصه الجمالية، ولا فنيته أي اهتمام؛ لذلك اتجهت المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية اتجاهاً مادياً محضاً في التعامل مع الأدب ونقده؛ إذ لم تر فيه إلا شكلاً لغوياً جمالياً، ولم تعد تعبأ بما يقدمه النص الأدبي من قيم أو مثل أو فلسفة أو فكر، ولم تعُد تسأل عن وظيفة النص ولا عن دوره في المجتمع.

الكتاب في تناوله لهذه المناهج النقدية الغربية، يعرضها منهجاً منهجاً على انفراد ويبين خصائص كل منهج، فيحلله ويقومه، ويبيّن ما له وما عليه في ضوء التصور الإسلامي عن الكون والإنسان والحياة والفن.

وعملُ مؤلفه يعد خطوة في درب التنظير لأدبٍ ونقد إسلاميين، وعرْضاً لما هو موجود متاح، حتى يتم الانتقاء والاصطفاء عن بصيرة وعمق وإدراك. لأن إنشاء النظرية المأمولة لنقد عربي إسلامي لابدّ أن يقوم على منهج تكاملي، يأخذ من جميع المناهج ما يتفق مع التصور الإسلاميّ.

Abstract

This book handles two types of the modern Western methods. On one hand, the critical methods which have become old and traditional as one team sees them. On the other hand, the more modern methods that the 20th century has produced and called "The Modernized and Post-Modernized Methods" or "The Structurism and Post- Structurism Methods" which represented a revolution against the previous ones and refutation of them. By their criticism, these first methods handle the literary text from outside and never pay literature language, esthetical characteristics and art any heed. That's why the modernized and post-modernized methods have had an abstract material direction when dealing with literature and its criticism. They have seen in it only an esthetic linguistic form, and they no longer care about whatever values, ideals, philosophy or thought the literary text might give. They also no longer inquire about the function of the Arabic text or its role in society.

While dealing with these critical Western methods, the book singles each and presents them one by one. It also elucidates the characteristics of each; analyzing it, rectifying it and negative components in light of the Islamic conception of the universe, life and art.

The work of the author is considered a step on the path of organizing Islamic literature and criticism and presentation of what is current and available until the process of selection and choice by means of insight, depth and perception get under way. This is because constructing the aspired theory for an Arab / Islamic criticism must be based on and integral method that derives whatever accords with the Islamic conception from all other methods.




رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com